25

ENCICLOPEDIA IBEROAMERICANA DE FILOSOFÍA

Estética

Edición de
David Sobrevilla y Ramón Xirau

Editorial Trotta
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

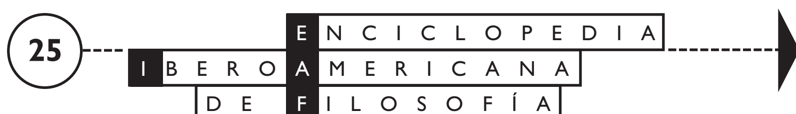


Estética

Estética

Edición de Ramón Xirau y David Sobrevilla

Editorial Trotta
Consejo Superior de Investigaciones Científicas





© Editorial Trotta, S.A., 2003, 2013
Ferraz, 55. 28008 Madrid
Teléfono: 91 543 03 61
Fax: 91 543 14 88
E-mail: editorial@trotta.es
http://www.trotta.es

© Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003
Departamento de Publicaciones
Vitruvio, 8. 28006 Madrid
Teléfono: 91 561 62 51
Fax: 91 561 48 51
E-mail: publ@orgc.csic.es

Diseño
Joaquín Gallego

ISBN: 978-84-87699-48-1 (Obra completa)
ISBN TROTTA (edición digital pdf): 978-84-9879-407-6 (vol. 25)
ISBN CSIC: 978-84-0008-105-8
NIPO: 403-02-119-0

Comité de Dirección

Manuel Reyes Mate
Director del proyecto

León Olivé

Osvaldo Guariglia

Miguel A. Quintanilla

Francisco Maseda
Secretario administrativo

Pedro Pastur
Secretario administrativo

Comité Académico

Javier Muguerza	*Coordinador*
Ernesto Garzón Valdés	Argentina
Elías Díaz	España
Luis Villoro	México
David Sobrevilla	Perú
Humberto Giannini	Chile
Guillermo Hoyos	Colombia
Pedro Cerezo	España
Juliana González	México
José Baratta Moura	Portugal

Instituciones académicas responsables

Instituto de Filosofía del CSIC, Madrid
(Director José M. González).

Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM, México
(Directora Paulette Dieterlen).

Centro de Investigaciones Filosóficas, Buenos Aires
(Directora Ana María Mustapic).

La Enciclopedia IberoAmericana de Filosofía es un proyecto de investigación y edición, puesto en marcha por el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid), el Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Autónoma de México y del Centro de Investigaciones Filosóficas (Buenos Aires), y realizado por filósofos que tienen al español por instrumento lingüístico.

Existe una pujante y emprendedora comunidad filosófica hispanoparlante que carece, sin embargo, de una obra común que orqueste su plural riqueza y contribuya a su desarrollo. No se pretende aquí una enciclopedia de filosofía española sino articular la contribución de la comunidad hispanoparlante a la filosofía, sea mediante el desarrollo cualificado de temas filosóficos universales, sea desentrañando la modalidad de la recepción a esos temas filosóficos en nuestro ámbito lingüístico.

La voluntad del equipo responsable de integrar a todas las comunidades filosóficas de nuestra área lingüística, buscando no sólo la interdisciplinariedad sino también la internacionalidad en el tratamiento de los temas, nos ha llevado a un modelo específico de obra colectiva. No se trata de un diccionario de conceptos filosóficos ni de una enciclopedia ordenada alfabéticamente sino de una enciclopedia de temas monográficos selectos. La monografía temática permite un estudio diversificado, como diverso es el mundo de los filósofos que escriben en español.

Queremos dejar constancia del agradecimiento debido a quienes formaron parte del Comité Académico, haciendo posible este proyecto, y que han fallecido: Carlos Alchourrón, Ezequiel de Olaso, J. L. López Aranguren, Fernando Salmerón y Javier Sasso.

La Enciclopedia IberoAmericana de Filosofía es el resultado editorial de un Proyecto de Investigación financiado por la Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología y por la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Educación y Ciencia. Cuenta también con la ayuda de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.

CONTENIDO

PRÓLOGO

Ramón Xirau y David Sobrevilla

En el volumen 6 de la Enciclopedia IberoAmericana de Filosofía dirigido por Ezequiel de Olaso y dedicado a presentar el tránsito del pensamiento filosófico *Del Renacimiento a la Ilustración* (Trotta, Madrid, 1994), David Sobrevilla trató de mostrar (pp. 163-191) cómo surgió en Occidente la estética en tanto *disciplina teórica* precisamente en este período: lo que antes había existido en su lugar en la Antigüedad, la Edad Media y buena parte de la Edad Moderna fueron sólo meditaciones marginales sobre lo bello, lo sublime —como una categoría de la retórica— y el arte. Fue sólo la convergencia de diversos factores históricos lo que dio lugar a la creación de la estética por Baumgarten en el siglo XVIII teniendo como objeto formal a la belleza, y luego por Kant como teoría del gusto en su *Crítica del juicio* (1790) —antes no había aceptado la estética en este sentido en su *Crítica de la razón pura* (1781).

Lo anterior no significa por cierto: 1) que, en gran parte antes y después, no hayan existido consideraciones teóricas sobre la experiencia estética dentro de otras tradiciones culturales distintas a la occidental, como en la India, China y el Japón, para citar sólo tres casos paradigmáticos[1]; y 2) que en otros círculos culturales no

1. Sólo a título de ejemplo citamos de la amplia bibliografía existente al respecto: Chantal Maillard, *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india* (Tecnos, Madrid, 1993); Lin Yutan, *Teoría china del arte* (Sudamericana, Buenos Aires, 1968); N. Vandier-Nicolas, *Art et sagesse en Chine. Mi Fou (1051-1107). Peintre et connaisseur d'art dans la perspective de l'esthétique des lettrés* (PUF, Paris, 1963); N. Vandier-Nicolas (ed.), *Esthétique et peinture de paysage en Chine*

tan «desarrollados» no haya existido una visión estética *preteorética*, previa e independiente a la creación de la estética occidental como disciplina teórica[2]. Lamentablemente, en este volumen no podemos ocuparnos de estas consideraciones estéticas no occidentales y preteoréticas, sino que sólo nos dedicaremos a la estética tal y como ha sido entendida en Occidente.

En el mismo Occidente la noción de estética no ha poseído un significado unívoco: a veces se la ha aplicado a la *experiencia estética en general*: a dicha experiencia en la naturaleza, en el arte, en las artesanías y en las artes aplicadas y en los medios. Pero otras veces se la estrechó para comprender únicamente la experiencia estética que se produce en las *artes* y gracias a ellas: esto sucedió al constituirse el sistema de las artes en el siglo XVIII expulsándose entonces del mismo a las artesanías y al arte (y a la literatura) de los pueblos no occidentales. O cuando Hegel decidió en el siglo XIX que la experiencia estética como forma en que se manifiesta lo Absoluto no se da en la *naturaleza* sino sólo en las *artes*.

Un rechazo a la estética se puede encontrar fundamentado en diferentes autores, por ejemplo, paradigmáticamente, en Martin Heidegger. Según Heidegger la estética es una disciplina que surge recién en la Edad Moderna como una de sus manifestaciones esenciales, y que considera el arte desde un punto de vista antropológico: como un objeto de vivencias y como una expresión de la vida del hombre[3]. La estética sería aquella reflexión sobre el «arte» y lo «bello», en la que el estado del hombre creador y gozador es el punto de partida y la meta de la experiencia y no la obra[4]. De allí que uno de los propósitos declarados del pensar heideggeriano final haya sido la «remisión» (*Überwindung*) de la estética.

Otro filósofo, Mario Bunge, es aún más drástico: ni siquiera toma en cuenta a la estética en su extenso *Treatise on Basic Philo-*

(Des origines aux Song) (Kliensieck, Paris, 1982); Luis Racionero (ed.), *Textos de estética taoísta* (Alianza, Madrid, 1983); T. y T. Izutsu (eds.), *Die Theorie des Schönen in Japan. Beiträge zur klassischen japanischen Ästhetik* (Du Mont, Köln, 1988).

2. Pueden verse al respecto también, a título de ejemplo, F. Boas, *Primitive Art* [1917] (Dover, New York, 1955); Ch. M. Otten (ed.), *Anthropology & Art. Readings in Cross Cultural Aesthetics* [1971] (University of Texas Press, Austin, 1990); *Aesthetics of African Art. The Carlo Monzino Collection* (Carlo Monzino, New York, 1986).

3. M. Heidegger, *La época de la Imagen del Mundo,* Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, Santiago, 1958, 17.

4. M. Heidegger, «Zur Überwindung der Ästhetik. Zu "Ursprung des Kunstwerkes"»: *Heidegger Studies*, 6 (1990), 7.

sophy (8 vols., 1974-1989), que sólo comprende entre sus disciplinas la semántica, la ontología, la epistemología y la ética. En su *Dictionary of Philosophy*[5] Bunge suavizó algo su postura frente a la estética: considera que hay una *estética filosófica* en tanto que filosofía del arte, cuyo estatuto es incierto por la ausencia de estándares objetivos, es decir transpersonales y transculturales, para evaluar las obras de arte; y además una *estética científica* en tanto que psicología experimental de la apreciación del arte, que habría sido iniciada por D. Berlyne.

Esta referencia trae a colación que a veces se ha preferido emplear la denominación «filosofía del arte» a la de «estética». Esto sucedía ya con F. W. Schelling, quien además señalaba que también se había utilizado el nombre de «teoría de las bellas artes» por parte de los ingleses y franceses anteriores a Kant. Schelling rechazaba esta última denominación, porque la disciplina propuesta apelaba al empirismo y a principios de carácter psicológico[6]. Y en cuanto al nombre «estética» afirmaba que su creador, Baumgarten, había barruntado que la idea de lo bello es un arquetipo que se manifiesta en el mundo concreto y visible; que Kant había creado un concepto nuevo y más elevado de lo estético; pero añadía que ninguno de los sucesores de Kant había sido capaz de desarrollar una genuina ciencia filosófica del arte y de establecer en forma rigurosa sus principios absolutos y universales. Para esta empresa él prefería la denominación «filosofía del arte» y sostenía que esta disciplina debía elevarse por encima del plano de la experiencia y utilizar para ello el método de la construcción filosófica.

Otros autores novecentistas posteriores, como Max Dessoir y Emile Utitz, distinguieron con nitidez entre lo *estético* y lo *artístico*, y afirmaron que de lo primero debía ocuparse la *estética* y de lo segundo la *ciencia general del arte*.

¿Se debe retener la denominación «estética» o preferir la de «filosofía del arte»? ¿Es la estética a inicios del siglo XXI una disciplina maduramente constituida? En cuanto a lo primero, pese a las consideraciones mencionadas y a otras semejantes, nos parece que se debe privilegiar el nombre «estética» frente al de «filosofía del arte»: es más amplio y comprensivo que el de «filosofía del *arte*», porque permite albergar dentro de sí la experiencia «estética» no sólo del arte, sino también la de la naturaleza, las artesanías, las

5. Prometheus Books, Amherst, 1999, 11.
6. *Philosophie der Kunst*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1966, p. 6.

artes aplicadas y el día de hoy la de los medios de comunicación. Y que asimismo posibilita considerar la experiencia «estética» de los pueblos no occidentales y la de los llamados «primitivos».

En cuanto a lo segundo, contra Heidegger pensamos que no es cierto que la misma estética occidental de un Kant, Schelling, Hegel o de otros filósofos refleje tan sólo la experiencia antropológica de un *sujeto* que considera a la obra de arte como un mero *objeto* de vivencias. Y en relación a lo sostenido por Mario Bunge habría que manifestar que si se debiera considerar a la estética filosófica como una disciplina de estatuto incierto, porque no cuenta con criterios transpersonales y transculturales, lo mismo podría decirse de otra disciplina tan vieja y tan reconocida como la ética, que sin embargo sí se admite que pertenece al dominio de la filosofía.

En resumen, ¿qué estudia la estética? Pensamos que estudia la experiencia de lo bello, de lo sublime, de lo pintoresco, etc. (todo lo que describen las categorías estéticas), en la naturaleza, el arte, las artesanías, las artes aplicadas y los medios de comunicación, sea en Occidente como en Oriente y en otros pueblos y por supuesto también entre los denominados «primitivos». Y que los trabajos de este volumen pueden mostrar que se trata de una disciplina filosófica que desde que se constituyó en el siglo XVIII ha adquirido un grado de madurez muy apreciable.

Otro sentido que se ha dado a la palabra estética, sobre todo en el ámbito francés, es el del estudio de algunos fenómenos estéticos puntuales como el de lo barroco, el rococó, etc.[7]. En este libro no nos ocuparemos de este sentido de la palabra estética.

Hemos organizado este volumen en tres partes. La primera está dedicada a temas de estética general. El primer artículo de Estela Ocampo trata de «El fenómeno estético: estética de la naturaleza, del arte y artesanías». Estudia así la fundación de la disciplina estética y luego de cómo se fueron ampliando sus márgenes hasta fines del siglo XX, cuando el concepto de arte dejó de ser normativo y lo estético se diferenció adhiriéndose a múltiples facetas de la cultura que anteriormente habían sido consideradas exentas de él. Pero además la autora se refiere a cómo se enfocaron cuestiones como las de lo bello o el arte en la Antigüedad, la Edad Media o la Edad Moderna —es decir, cuando la disciplina estética aún no se había constituido.

7. Véanse, a título de ejemplo, los libros de Philippe Minguet *Esthétique du rococo* (Vrin, Paris, 1979) y de Christine Buci-Glucksmann *La folie du voir. De l'esthétique baroque* (Galilée, Paris, 1986).

Teresa Arrieta trata a continuación de uno de los objetos privilegiados de la estética: de «El arte y sus clasificaciones». Desarrolla así el concepto del arte desde sus inicios en el mundo griego hasta el siglo XX, en que encuentra que se dan cuatro tendencias con respecto a él: 1) tradicionalista, 2) cientificista, 3) sociologista y 4) analítica. Pese a lo cual su conclusión final es que cree poder comprobar que aún no se ha elaborado una definición esencial del arte, aunque se hayan hecho significativos avances en su comprensión. Esta situación contemporánea la toma como dando testimonio de lo profundamente vivo que está el arte, y cabe por lo tanto esperar que se despliegue en nuevos y superiores fines. Pero la autora nos muestra a la vez cómo se ha clasificado de diferentes maneras el arte en la Antigüedad, la Edad Media, en el siglo XVIII por Batteux, en el siglo XIX por autores tan diferentes como Kant, Hegel o Nietzsche, y en el siglo XX por filósofos como Galvano della Volpe y Nelson Goodman, entre otros.

Las «Categorías estéticas» son examinadas prolijamente por Pablo Oyarzún. Trata de determinar primero qué se entiende por ellas y qué cosa es lo que en rigor articulan, y luego se refiere a los intentos de clasificación de dichas categorías. A continuación trata en detalle de la belleza, lo sublime, la gracia y la dignidad, lo característico, lo interesante, lo ingenuo y sentimental, lo poético, lo pintoresco, lo monstruoso y de lo maravilloso. También se refiere a la irrupción de la negatividad que determina que categorías como la de la belleza aparezcan asociadas a la tristeza, la melancolía, la fugacidad, etc., y el vuelco que experimentó la concepción de lo trágico en autores como Hölderlin y Nietzsche. Se ocupa también de la estética de lo feo y de la introducción por el psicoanálisis del concepto de lo siniestro. Finalmente hace una apostilla sobre lo bello y lo sublime bajo el signo de la negatividad.

A continuación se analizan los procesos de producción, recepción y apreciación estéticas. ¿Cómo se ha concebido el primero en Occidente? Nos lo muestra Gerard Vilar en su artículo «La producción estética», estudiando siete teorías al respecto: las de la inspiración, la poiesis, el genio, el trabajo industrial, la sublimación, el acontecer, la invención y el descubrimiento. Al inicio del artículo el autor deja en claro que la expresión «producción estética» posee una resonancia fabril y economicista frente a otros términos como «creación» —que apuntan a dimensiones como la invención y la originalidad—, pero precisa que en su texto aquella expresión —producción estética— debe ser comprendida en un sentido lato como el modo en que llegan a la existencia las obras de arte.

Importante es también la advertencia de Vilar de que no se debe entender que las siete teorías que presenta se superen unas a otras en una serie progresiva del conocimiento filosófico. Mas bien encuentra que cada una trata de un aspecto de la producción artística y que todas son verdaderas con respecto a ciertas épocas, ciertas prácticas artísticas, ciertos géneros.

Mario Presas se ocupa de «La recepción estética». Nos explica que desde mediados de los años sesenta del siglo pasado se ha ido imponiendo en los medios académicos una visión según la cual en la experiencia estética participan por igual tres instancias: el autor, la obra y el receptor, pese a lo cual en la historiografía de las artes se privó de sus derechos a la última. Sin embargo, le han sido restituidos por la «estética de la recepción y del efecto». Para presentarla expone los planteamientos de Wolfgang Iser y de Hans Robert Jauss, luego los antecedentes teóricos de esta estética en Mukarovski, Vodicka y Jacobson, muestra como sus precursores a Valéry, Benjamin y Sartre, para examinar luego el aporte de Roman Ingarden y, otra vez, el de Iser y la dialéctica del lector implícito y el lector real en Borges y Calvino. Concluye, a partir de la proposición de Ortega según la cual estamos «condenados a ser novelistas», que el análisis de la recepción estética puede incluso guiar nuestra búsqueda del sentido de la existencia.

¿Cómo se lleva a cabo la operación de «La apreciación estética»? Luego de consideraciones introductorias sobre el significado de «apreciar», Elena Oliveras se refiere en su artículo acerca del tema a las concepciones sobre la apreciación estética en la Antigüedad, la Edad Media y la Edad Moderna. Luego la parte central de su artículo se ocupa con la noción de apreciación en el siglo XVIII y sobre todo en Kant. Examina aquí los conceptos kantianos de desinterés y contemplación, la pretensión de unanimidad del juicio estético, el gusto por la pura forma que recae en el objeto, las facultades que intervienen en el juicio de gusto y, finalmente, la apreciación kantiana de lo sublime. Pasa revista después a las prolongaciones del aporte kantiano y se pronuncia por su vigencia. En su consideración final estima cuáles son en síntesis las principales contribuciones kantianas en relación al problema de la apreciación estética.

La segunda parte del volumen está consagrada a las estéticas regionales. Edgardo Albizu trata de la «Estética de la literatura y del teatro». Indaga así por lo que se ha pensado sobre la literatura en la estética filosófica desde Aristóteles y Horacio hasta Heidegger

y Gadamer, y cuál ha sido su enfoque en la ciencia de la literatura —juzgando que si ésta no acepta reducirse al modelo *standard* de ciencia positiva sigue siendo filosófica—. Posteriormente da cuenta de la concepción de estética como *prima philosophia* y de la visión que desde ella se tiene de la literatura. A continuación se ocupa del teatro como hiperrealización de la literatura. Y en su conclusión se refiere a la importancia de la literatura y del teatro, en los que parece mostrarse paradigmáticamente el desinterés que según Kant es característico del juicio estético.

El tema del artículo de Xavier Rubert de Ventós es «Estética de las artes plásticas. Formular, formalizar, desconocer». La introducción se ocupa de la noción de arte y de sus clasificaciones. Luego el autor plantea su tesis de que hoy el arte se ha *destemplado*, es decir, que se ha salido del dominio de la intuición del buen gusto y de los formatos tradicionales para aliarse a los procesos técnicos de producción o a la transformación de las costumbres. Plantea entonces tres interpretaciones posibles al respecto, y ofrece después la suya propia: si una actividad artística se sale del marco o sentir en el que operaba se hace necesaria una teoría no sólo del arte, sino de estos marcos o sectores mismos que son de un nivel de generalidad mayor que el de la propia actividad artística: se precisaría de una teoría de los tipos artísticos. Conforme a la que él tiene en mente la actividad plástica podría ser descrita con el término *formalizar*, lo que piensa que se hace claro si la comparamos con la actividad intelectual, a la que caracteriza con el vocablo *formular*. Finalmente resume los estadios de su propia teoría estética con las palabras desconcierto, re-conocimiento y des-reconocimiento.

Francisco José León Tello presenta «La estética de la música y de la danza» ofreciéndonos un amplísimo panorama al respecto. Para abordar la primera realiza primero algunas observaciones metodológicas y luego se refiere a los siguientes temas: música y expresión, música y sociedad, música y naturaleza, practicidad y esteticidad de la obra musical, forma y contenido, y lenguaje musical. Posteriormente León Tello se vuelve a la estética de la danza. Inicialmente realiza algunas consideraciones introductorias y después nos ofrece una visión histórica de lo que se ha pensado al respecto desde la época de la danza clásica hasta las postrimerías del siglo XX.

La «Estética de las artes populares» es tratada por Ticio Escobar. Luego de una introducción se refiere a las nociones del arte y de lo popular, para delinear después su tema como cuestiones sobre el arte popular. Encuentra así que, pese a las dificultades que aca-

rrea el uso del término, es justificado hablar de «arte popular», un término que mantendría su vigencia en tanto se reconozca el derecho a la alteridad cultural.

Jesús Martín-Barbero se ocupa de la «Estética de los medios audivisuales». Lo hace a través de una exposición en tres momentos. En el primero se refiere, desde una perspectiva teórico-histórica, a las transformaciones de la sensibilidad que permiten explicarse la importancia de los medios audiovisuales. En el segundo se aproxima al tema de la estética audiovisual, lo que supone un descentramiento cultural que posibilita una inédita experiencia estética en el ámbito de la cotidianidad doméstica. Y, finalmente, se ocupa de las estéticas de la hibridación en la ciudad virtual: primero del proceso que va de la magia de la imagen al desencantamiento de los relatos y luego del que recorre la vía que lleva del pensamiento visual al palimpsesto de la escritura electrónica.

La tercera parte del volumen contiene artículos que interrelacionan el fenómeno estético con otros fenómenos. Ramón Xirau se ocupa de «Poesía y conocimiento». Entiende por conocimiento una forma de saber, de visión del mundo o de la metafísica. Según Xirau, como el conocimiento se remite a las cuestiones vitales que el hombre se plantea, metafísica y poesía se aunan, con una sola diferencia: el poeta no hace su método explícito, en tanto que el filósofo lo suele poner de manifiesto. En su opinión, estos dos términos —poetizar, conocer— deben ser unidos, porque se trata de dos formas de un conocer más amplio: el religioso. Xirau es consciente de no poseer argumentos definitivos acerca de que la poesía es conocimiento religioso, pero afirma que sí tiene una «presunción probable» al respecto. Para él una lectura profunda de un poema nos puede conducir a entender el sentido de la vida y del universo.

José A. Zamora trata de «Estética y religión». En su texto el autor se ocupa de la progresiva emancipación de las obras de arte de un contenido religioso, comprobando introductoriamente que, si en los siglos XII y XIII la casi totalidad de las mismas tenían dicho contenido, en el siglo XX las que lo conservan no llegan ni al cinco por ciento. Luego se refiere a la metafísica de la belleza y a la idea de Dios en Grecia y en el Medioevo, al camino que ha seguido la estética moderna, que muestra la emancipación progresiva del arte de la experiencia religiosa, a las perspectivas sobre el arte de Kant, Schiller, Schelling y Hegel a fines del siglo XVIII e inicios del XIX y, finalmente, a los puntos de vista al respecto de Simmel y Adorno en el siglo XX.

El tema «Estética e historia del arte» es estudiado por Francisca Pérez Carreño, quien se ocupa básicamente —pero no sólo— de los dictámenes de Hegel y Danto sobre la muerte del arte en la época moderna y contemporánea, respectivamente, y luego de la crítica de Heidegger al subjetivismo moderno y de la concepción de Adorno y Benjamin sobre el carácter del arte.

Sergio Rojas presenta la «Sociología del arte». ¿De qué clase de disciplina se trata? Rojas cree que se puede sostener que la obra de arte se va constituyendo en un objeto posible para la sociología, cuando deja de ser un objeto privilegiado y exclusivo de la «filosofía del espíritu» pasando a serlo de la sociología, con lo que se instituye la diferencia entre la teoría del arte y la sociología del arte. El autor examina este proceso considerando ante todo el antecedente «materialista» de la sociología del arte en Marx y el marxismo posterior, y estudia luego con detenimiento los planteamientos socioartísticos de Arnold Hauser, Pierre Francastel y Pierre Bordieu.

Finalmente, Valeriano Bozal escribe sobre «Estética y modernidad». Lo hace desde la perspectiva tanto de artistas como Baudelaire, David, Kleist, Klee o Goya, como de la de filósofos como Hume, Addison, Burke, Kant, Benjamin y Adorno. Para Bozal la estética es marca de modernidad y lo es tanto histórica como teóricamente: se trata de dos perspectivas complementarias e inseparables.

Teníamos previsto incluir en este volumen un artículo sobre psicología y psicoanálisis estético —donde se hubiera hablado de la aproximación de los psicólogos (como Lipps, Vigotski, Arnheim, Gombrich y D. Berlyne) y psicoanalistas (como Freud, Jung, Kris, etc.) a la experiencia estética—, pero lamentablemente la persona que se había comprometido a redactarlo no cumplió su compromiso. Asimismo, nos hubiera gustado acoger en este volumen algunos textos más, como por ejemplo sobre estética de las artes aplicadas, o sobre biología y arte, ciencia y arte, y un artículo sobre el desarrollo del pensamiento estético en España y América Latina, pero problemas de espacio no lo permitieron. Pensamos sin embargo que la selección de artículos que aquí hemos reunido proporciona una idea introductoria bastante enciclopédica de la temática estética y de la índole de la reflexión sobre ella que se desarrolla actualmente en España y en nuestra América.

ESTÉTICA GENERAL

EL FENÓMENO ESTÉTICO. ESTÉTICA DE LA NATURALEZA, DEL ARTE Y LAS ARTESANÍAS

Estela Ocampo

En tanto que disciplina filosófica, la estética se configura en una época muy tardía, a mediados del siglo XVIII, cuando se han sedimentado en la cultura europea algunas de las condiciones básicas requeridas para su desarrollo sistemático: la autonomía del arte y la definición del artista como creador, la pertinencia de una racionalización del gusto, la constitución de una forma canónica ligada a los criterios clasicistas y un programa racionalista global extendido al conjunto de la filosofía. Como disciplina autónoma nace en unas coordenadas precisas dentro del pensamiento europeo, en un momento y una circunstancia que los historiadores sin excepción coinciden en identificar con la aparición del término «estética» en la obra de un filósofo de la escuela de Leibniz y Wolf, Alexander Baumgarten, obra que lleva por título *Reflexiones acerca del texto poético* y que se publica en 1735. El término «estética» adquiere carta de ciudadanía en una obra posterior de Baumgarten que ve la luz en 1750: *Aesthetica*. Allí Baumgarten advierte de que el propósito de su investigación es el abordaje de una síntesis teórica de todas las artes que supere o trascienda cualquier clasificación o taxonomía previa y que se concentre en la naturaleza y la esencia de lo bello y de la belleza como finalidad del perfecto conocimiento de los sentidos. Baumgarten mantiene la distinción tradicional entre una vía del conocimiento inteligible y otra vía del conocimiento sensible y atribuye a la estética la comprensión y explicación del proceso cognoscitivo que tiene lugar a través de la sensibilidad en su manifestación y forma característica: el gusto. Doce años después, Hamann, en su *Aesthetica in nuce* de 1762, se inscri-

be dentro del nuevo horizonte de saber pautado por Baumgarten y, en la misma época, Kant denomina «estética trascendental» a su análisis del espacio y el tiempo como formas *a priori* de la sensibilidad y, por consiguiente, como condiciones de posibilidad de la experiencia fenoménica en su *Crítica de la razón pura* (más tarde, en la *Crítica del juicio* de 1790, se centraría en el estudio de la especificidad del juicio estético).

La estética es, pues, inequívocamente, un producto de la razón ilustrada y está directamente ligada al destino de esa razón y del proyecto general de la Ilustración en el contexto de la cultura europea. Por este motivo, también, la crisis de la estética en el sentido promovido por Baumgarten se solapa con la crisis de la Modernidad y con la aparición de formas de pensamiento fragmentarias y no sistemáticas. Esta formulación sistemática tardía de la estética supone asumir también que anteriormente al siglo XVIII no hubo una estética tal como la conocemos hoy y sí, en cambio, hubo una riquísima y variadísima reflexión en torno al arte y la representación, la relación entre belleza y canon, la creación artística, etc. Y, modificado sustancialmente el ideal ilustrado, resulta hoy en día imposible centrar la reflexión acerca de lo bello en los términos del paradigma propuesto por Baumgarten y en cambio asistimos a un reflorecimiento de la teoría del arte desentrañada del acervo filosófico ilustrado, como si el arte hubiera internalizado y, por lo tanto, desnaturalizado el punto de vista filosófico a instancias de su propia dinámica en las postrimerías de la llamada Modernidad, la época que se extiende entre la etapa final del período romántico y los tiempos presentes.

El objeto de la estética, en los términos clásicos, ha sido definido como la investigación acerca del arte y la belleza. Es indudable que si nos atenemos al *corpus* de reflexión iniciado por Baumgarten la definición no tiene mayores problemas. Sin embargo, si nuestro análisis desborda ese marco cronológico-temático, el objeto de la estética se amplía a la vez que se hace opaco. Si nos referimos a los períodos anteriores a la formulación de la estética como disciplina, la actividad artística, a despecho de su variadísima condición según las épocas y las culturas consideradas, es muy anterior a toda consideración estética de sus resultados. Y, aún más, hay numerosas culturas en el horizonte antiguo pre-griego, americano u oriental que si bien tenían una concepción de aquello que debía guiar y fundamentar la producción de formas no habían formulado un concepto de arte o de belleza. Desde luego no cabe discutir que la belleza sea uno de los centros de atención de la interrogación esté-

tica, pero hemos de considerar que la historia de la cultura europea demuestra que muchos pueblos practicaron (y reflexionaron en torno a) el arte sin contar con un concepto de belleza similar al de la estética clásica.

Por añadidura, nada nos autoriza a pensar que lo bello tenga que realizarse en términos ontológicos y en forma exclusiva en el arte, así como tampoco resulta inequívoco que todo arte tenga por propósito la producción de formas bellas, ni que la recreación de esas formas bellas dé lugar a un concepto de belleza o se inspire o se regule por ese concepto. Ésta es la inquietante lección que se extrae de la tradición de la vanguardia en el arte contemporáneo. Por otra parte, no parece evidente que la definición de arte sea ella misma transparente y evidente.

Podemos partir para una definición de arte de la formulación de Gombrich llamando «formas artísticas a las actividades en que la función estética se desarrolla hasta constituir una tradición sólida» (Gombrich, 1977, 136). Ésta sería, efectivamente, una definición que anudaría arte y reflexión estética, ateniéndose a un significado estricto. Sin embargo, si pretendemos alcanzar una definición de arte que comprenda la producción de formas sensibles en su espectro más amplio llegaremos, en última instancia, a la radical formulación de Formaggio: «arte es todo aquello a los que los hombres llaman arte» (Formaggio, 1976, 11), exista reflexión estética o no, y aún más, puede una cultura llamar «arte» a fenómenos que originalmente no han sido concebidos como tal, como ha ocurrido con la cultura occidental y su proceso de estetización de las producciones culturales exóticas: tal es el caso del llamado «arte» negro y de las culturas primitivas en general.

Esta ampliación de los márgenes del arte y la estética es un proceso de enriquecimiento al que ha llegado el siglo XX. La relativización de los dogmas, de todo tipo, que promovieron el arte y la teoría del arte en nuestra época, nos permite buscar el arte y la belleza no solamente en sus manifestaciones prístinas, respondiendo a un paradigma, sino también en formas híbridas, de arte y de belleza, entremezcladas con otras realidades culturales, sean éstas religiosas, sociales, cotidianas o de otro orden cultural o en la naturaleza. Esto nos permitirá no solamente considerar las reflexiones teológicas de Tomás de Aquino como aproximaciones a la estética cuando está hablando de la belleza de Dios, sino también las ideas taoístas de la naturaleza como fundantes de una idea de la belleza de la representación de la naturaleza en el paisaje; naturalmente, si tenemos el resguardo metodológico de no olvidar que

somos *nosotros*, occidentales formados en la tradición de la estética, los que leemos estos textos con esa clave.

Además del camino de la definición del objeto de la estética, con la problematicidad antes referida de los conceptos de arte y de belleza como materias de las que se ocupa la estética, podemos también recurrir a un rastreo histórico-genealógico del significado original de estos términos. Dicho rastreo estaría justificado de hecho porque nuestra cultura se ha constituido, a través de una complicada peripecia, a partir de un tronco original grecorromano y constantemente se refiere a este ámbito en busca de conceptos fundamentales. En el pensamiento antiguo encontramos una serie de reflexiones en torno a cuestiones como lo bello o el arte. El tema de la belleza se afronta desde una perspectiva metafísica, entroncada con el conflicto entre la razón y los sentidos que recorre buena parte de la filosofía antigua: es decir, la idea de que bajo el tránsito fugaz de lo visible permanece una realidad que la articula y que puede ser conocida por la inteligencia. Platón describe una vía de ascenso (con distintas variantes) para el alma desde la opinión falaz del ámbito sensorial hasta la contemplación dialéctica de la idea del Bien cuya luz ilumina la Verdad. En esta vía (con distintas explicitaciones a lo largo de su obra, algunas de ellas alegóricas o contradictorias), al mismo tiempo epistemológica y ontológica, la belleza ocupa una posición predominante. Ya en el *Fedro* Platón cuenta cómo el alma, proveniente de un mundo de Ideas, ha sido encarcelada en el cuerpo, donde vive inmersa en la *doxa* de la contingencia sensible. Para regresar, tras la muerte, a ese mundo imperecedero, debe aquí, en la tierra, recordar su existencia pasada; y es, precisamente, la belleza particular la que despierta en nosotros el recuerdo de la Idea de la belleza y nos conduce, a través de la memoria, al camino de regreso. En el *Banquete* Platón formula más detalladamente el ascenso hacia el Bien a través de la Belleza. La belleza, entonces, está relacionada con lo sensible, que es el punto por el que nos abrimos al mundo en el primer contacto de la *doxa*. De ahí que en sus célebres obras políticas Platón considerase la belleza persuasiva de la música y del mito como los instrumentos que deben adiestrar el alma del niño para que pueda llegar a ser filósofo. El carácter propedéutico de la belleza no debe extrañar en una cosmovisión en la que el conocimiento y el fin vital se confunden: si la belleza es el escalón hacia el Bien, también deberá serlo hacia la Verdad.

Aristóteles, que abandona la vía de la ascensión ya que la toma como una pedagogía y no como una propedéutica, sigue indagando

las relaciones entre la belleza del alma y la belleza de la *polis*; o lo que es lo mismo, entre conocimiento y belleza y felicidad, que es el fin vital de la ética eudemonista: el fin último de la acción política. La belleza ya no es una etapa en el tránsito hacia una realidad metafísica en la que no cree, sino un estímulo que permite la conexión con la *physis*, que debe gobernar tanto nuestras almas como nuestra *polis*. A diferencia de Platón, Aristóteles no se preocupó por dar una definición metafísica de belleza, y en la *Retórica* define las cosas bellas como aquellas que son valiosas en sí mismas, independientemente de su utilidad, y que nos agradan. Al entrar más detalladamente en las cualidades que deben poseer para producir tal efecto, Aristóteles recurre a la tradición pitagórica y su concepción cuantitativa o mensurable de la belleza. Así, en la *Metafísica* considera que deben estar presentes los principios de *taxis*, relación armoniosa entre las partes, *symmetria*, proporción entre las partes, y *to horisménon*, adecuación del conjunto a su magnitud.

Tanto Platón como Aristóteles piensan acerca del arte, pero lo que consideraban como tal se aleja de nuestras concepciones. El arte es una actividad poyética cuyo fin es proyectar una obra que sea *mymesis* (representación) de algo. Dicha definición engloba las artes, pero también las artesanías. Es tan artista quien pinta como el que construye sillas o adornos, pues ambos llevan a cabo una *tekhné* a través de la *mymesis*. Incluso la música y la escritura literaria son miméticas, pues imitan caracteres, y en el caso de la tragedia, acciones. El arte se imbrica asimismo en la cuestión de lo sensible/inteligible. Para Platón el arte es reprobable, pues constituye una mala copia de un original que de por sí ya es una copia deficiente de la Idea. En el *Ión* trata con dureza a los rapsodas en un ataque encubierto a los poetas que, sin saber nada cierto, acrecientan con sus dotes persuasivas la confusión de lo apariencial. Aristóteles, por el contrario, defiende la poesía, al considerarla filosófica. La *mymesis* es ciertamente una imitación, pero es una imitación esencial, en el sentido de que el poeta trágico de entre los cientos de sucesos simultáneos y consecutivos que constituyen una historia, selecciona unos pocos y los trama de una manera determinada que desvela la forma más adecuada, teniendo como telón de fondo un cosmos oculto, que es guía moral y cognoscitiva, de mostrar y conocer la acción que se imita. El arte nos muestra lo esencial, que puede extraerse de la multiplicidad de cosas existentes. Así el árbol representado no es una imperfecta copia de un árbol concreto, sino la síntesis formal de lo que podemos reconcer como esencial para una definición de árbol en la multiplicidad de ellos. Implícitamente,

Aristóteles está trazando una distinción entre la tragedia y la artesanía. Mientras que la artesanía imita modelos inertes, la tragedia imita modelos morales. La *mymesis* trágica nos ofrece un conocimiento acerca de la propia textura ética del cosmos. Si cuando pintamos un árbol o construimos una casa, aun haciéndolo respecto a proporciones naturales, no reproducimos más que un patrón, cuando observamos una tragedia obtenemos conocimiento, se nos desvela un aspecto fundamental del sensible punto de intersección donde coinciden el mundo caótico de los hombres y el mundo ordenado de lo imperecedero. De ahí que encontremos en Aristóteles, aun de manera incipiente, el primer análisis de la experiencia estética, tanto en la célebre formulación de la catarsis como en los pasajes de la *Ética a Eudemo*, donde habla de esa experiencia profunda de placer.

La estética clásica se ocupa, por tanto, de lo natural, pero con especificidades muy concretas. No se trata de la belleza sensible de lo natural, sino de la oculta belleza inteligible que debe poder ser reducida a los formalismos intelectuales de la proporción y del equilibrio. La técnica misma será valorada o despreciada en función de su incapacidad para remontarse al otro lado del tapiz de los sentidos (Platón) o de su capacidad para extraer del inteligible devenir histórico una filosófica forma esclarecedora (Aristóteles). Por otro lado, es también bastante evidente, por los textos que nos han llegado y por los testimonios artísticos, que la belleza para los griegos se entendía como adecuación al canon. Así lo vemos reiteradamente aparecer en la mayoría de los pensadores posteriores a Aristóteles, con lo cual la estética antigua se aproxima a una elaboración teórica o estudio de la representación. La cultura antigua es ininteligible si se prescinde de la idea de un orden fundamental. Este orden, «cosmos» fundante y originario de cuya conformación dan testimonio los mitos y que se traduce en reglas matemáticas, en armonías musicales y en fórmulas áureas, está presente en la concepción del pitagorismo e inspira el pensamiento de Platón en el apogeo de la cultura ática. Esas reglas no son infringidas por su heredero directo, Aristóteles, sino más bien reforzadas por la atención aristotélica al concepto de orden. El helenismo transmite esta misma concepción que pone el acento en el canon, la matemática y la música como traducciones sensibles de ese orden universal. Precisamente el hecho de que comprendiera ese orden como instancia trascendente a toda intervención significativa humana explica que los principios del «arte» antiguo sean sin excepción los de la armonía y la proporción de cánones que deben ser reproducidos, *representados* en la obra lo más fielmente

que sea posible. El artista no era concebido como «creador», en el sentido de inventor de formas, sino como realizador de la representación en términos de mímesis. Es por ello por lo que las aportaciones antiguas a la teoría del arte se inscriben fundamentalmente en una teoría general de la representación.

En las etapas finales de la Antigüedad e iniciando el pensamiento medieval, Plotino es un pensador que sin añadir objetos ni conceptos al vocabulario estético subvierte por completo su sentido. Amparado en un modelo metafísico que desarrolla en una cadena continua los tres momentos del *noesos-noesis-zooé* aristotélico, Plotino considera a todo lo existente como emanación de la luz del Uno-Bien que se difunde como un perfume, más tenue a medida que se aleja de su fuente. El mundo de los hombres está en el extremo más distante de la cadena, en el límite del ser, como una lámina de la materia que roza la inexistencia, de ahí que la luz sea escasa, y los hombres, mortales, frágiles y perecederos. Es coherente, por tanto, que Plotino elimine toda relación entre la belleza y la naturaleza corpórea. La belleza se nos aparece como resultado del reconocimiento de una disposición de las partes o de las proporciones, es decir, no por una mirada a su organización sensible, sino por la manifestación de la luz en el objeto que Plotino denominará «forma». La forma no es una estructura que reconocemos mediante una abstracción de la inteligencia, sino algo real que habita en el objeto, resto último de la emanación del Uno-Bien que el ojo interior del alma adiestrada reconoce.

El neoplatonismo modifica la idea de belleza pese a enmarcarla todavía en una vía ontológico-metafísica de conocimiento y salvación personal. Pero pese a no abandonar el escenario ontológico, la renovada consideración de lo bello provoca profundas repercusiones en la consideración del arte y de la experiencia estética. El artista se convierte en un mediador entre la belleza y los hombres, al reproducir el resplandor del Uno-Bien y plasmarlo en un objeto artístico. Ante tales artefactos la experiencia estética vagamente descrita por Aristóteles se modifica: el carácter pasivo del espectador pasa a ser activo, la belleza no da pasos hacia nosotros, dice Plotino, sino que somos nosotros los que debemos ir hacia ella, pues, en la experiencia estética los hombres no son los espectadores pasivos de un espectáculo, sino que deben transformarse ellos mismos en espectáculo.

Plotino separa, ahondando en lo apuntado por Aristóteles, el arte de la actividad artesanal: mientras que la artesanía produce, mediante una sabiduría natural y transmitida, objetos de consumo,

el arte requiere de la inteligencia más profunda, la del ojo interior, no tanto para construir dispositivos miméticos como para añadir o quitar a las entidades materiales lo que les sobre para que se haga patente en ellos la forma de la luz. De ahí la importancia de considerar como preocupación filosófica el método con el que elaborar obras artísticas que se da en el neoplatonismo.

La línea apuntada por Plotino se trunca con la irrupción en el mundo occidental de la cultura cristiana. Lo más destacado es la escisión entre belleza y arte que parecían aunarse en el pensamiento neoplatónico y la consideración única de las artes y las artesanías alejadas de la reflexión estética. La escisión viene provocada por la exigencia ascética de desprenderse de toda atracción sensorial como la que provocaría un arte emparentado con la belleza. La belleza se entronca de nuevo con lo inteligible y lo metafísico: Agustín hablará, por ejemplo, de la belleza como un atributo con el que Dios atrae hacia sí irresistiblemente a los hombres. Para Tomás de Aquino la belleza es la forma que Dios puso en las cosas y que se ha multiplicado en la naturaleza sin su concurso directo. La *vis aestimativa* de los hombres, en su vertiente cogitativa, la aprehende y, tras juzgarla bella, estimula en el alma un agudo sentimiento de placer que se consume en sí mismo, pues es desinteresado. Así, pese a que Tomás reconoce un aspecto sensorial en la belleza éste no es un medio para obtener nada ni conlleva deseo, sino el mero reconocimiento inteligible de la presencia de Dios en su obra.

Frente a una belleza absolutamente desinteresada el arte se presenta como una actividad cuyas obras están sometidas por completo a un interés. Así como Dios ha creado la naturaleza para que produzca cosas útiles a los intereses de los hombres, el arte debe fabricar, también, artefactos funcionales. La actividad artística está despojada de toda función cognoscitiva, y, por tanto, es asimilable a las artesanías. La separación medieval entre una belleza desinteresada y un arte instrumental es, incluso, más radical que la de Platón, para quien las artes poseían el beneficio de orientar las almas hacia el carácter más adecuado para considerar y reconocer la belleza.

A diferencia de lo que pensaba Petrarca, más que una época de renacimiento el Renacimiento se dibuja con nitidez como una época de tránsito en la que, sin abandonar por completo el realismo objetivo, empieza a filtrarse la idea de la subjetividad como centro de la cultura. En ella irrumpe el individuo o el ciudadano, con sus derechos y sus responsabilidades, al tiempo que se desgarra la imagen unitaria de la cosmovisión cristiana medieval y su moral ascética, abriendo caminos para el deleite personal.

La naturaleza sigue siendo el modelo, pero el paso de un arraigado teocentrismo al entusiástico humanismo produce sustanciales variaciones en su relación jerárquica. El arte ciertamente es imitación de la naturaleza, pero no imitación servil. El enfoque antropocéntrico escinde la belleza de una región trascendente y objetiva de la que el arte es símbolo o débil representación, y la traspone al mundo cotidiano y sensible. Esta idea está avivada por la reconsideración de que la naturaleza es un organismo, que culmina en un panteísmo extremo según el cual toda manifestación terrestre está sometida al ciclo de la generación y la corrupción, incluso aquellas realidades inmateriales como la religión. La verdadera belleza es la que obtiene la obra de arte cuando además del elemento mimético del dibujo incluye la aportación creativa del artista. La unión de estos dos elementos constituye el *disegno*, garantía de la belleza.

La primera consecuencia de esta secularización será la separación del arte, descubierto como una fuente de belleza y de placer sensorial, de una artesanía que se mantendrá bajo el patrón de la utilidad. La segunda, la revalorización social de la figura del artista, unas veces colindante con el matemático, otras convertido en un ser singularísimo capaz de hacer brotar por una combinatoria de intuición y de habilidad la belleza de la materia inerte. La tercera, la institucionalización de las teorías del arte como modelos de construcción de obras de arte. Las teorías acerca de la realización de objetos artísticos bellos, convertida en el gran tema de preocupación estética, se bifurca en dos posiciones contrapuestas con una misma raíz, en dos concepciones confrontadas de belleza. Por un lado, encontramos a quienes, como Leon Battista Alberti o Leonardo da Vinci, pretenden desentrañar, influenciados por la *nuova scienza,* el canon aritmético y geométrico de la belleza, tan presente en la naturaleza como en el arte. Por otra parte, teóricos como Zuccaro dan un paso más en la singularidad del individuo, y desacreditando tanto a la naturaleza como a la matemática inciden en el ingenio y la imaginación del artista como causantes de la belleza del objeto artístico. Se reivindica la libertad del artista respecto de los cánones, sean éstos matemáticos o utilitarios, individualizándolo como «sujeto singular», distanciándolo tanto de la artesanía como de la naturaleza como preocupación estética. Estamos, por tanto, a un paso de dos de los conceptos decisivos de la estética moderna: el gusto subjetivo y el genio artístico.

La separación de las actualmente llamadas artes plásticas del conjunto de las artesanías, tan arduamente defendida en la tratadística del siglo XV, maduraría en el siglo XVI en su agrupación como

arti del disegno, primer paso hacia la elaboración de un sistema de las Bellas Artes finalmente enunciado en el siglo XVIII. La obra de Vasari, de tan fundamental importancia para la historia y la teoría del arte, asocia en su concepción arquitectos, pintores y escultores, tal como lo indica desde el título mismo de sus *Vidas*. El *disegno*, un nuevo concepto en la teoría del arte clásico, provenía etimológicamente del latín *designatio*, con el significado de designio, intención, idea presente en la mente del artista, pero pronto se le unió el sentido de dibujo. Así, las artes del *disegno* eran aquellas en las que confluían la idea presente en la mente del artista y la utilización del dibujo. El proceso de autonomización de las artes culmina en el siglo XVIII con el establecimiento de un sistema de las artes que se encuentra emancipado no solamente de la artesanía sino también de la ciencia. El abate Du Bos reflejará en su obra *Réflections critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) la preocupación por separar las artes visuales de las literarias y establecer nuevos criterios para distinguir el arte de la ciencia. Charles Batteux en su *Les beaux arts reduits à un même principe*, de 1746, expone un acabado sistema de las artes. Las «Bellas Artes», expresión que gozaría de notable aceptación, tienen como fin el placer y como principio la *mímesis* de la naturaleza. El sistema de las artes de Batteux fue ampliamente aceptado en los círculos ilustrados, lo que explica que en su *Discurso preliminar* a la *Enciclopedia*, de 1751, D'Alembert agrupe la pintura, la escultura, la arquitectura, la poesía y la música, es decir, las mismas que, sumadas a la danza, constituían las Bellas Artes de Batteux.

Aunque Descartes no escribió ningún tratado estético su filosofía es esencial para entender la concepción del mundo moderna y los problemas filosóficos derivados de ella. Frente a la visión clásica de un cosmos ordenado, más allá de la confusión de lo sensible, el mundo se presenta a los modernos como un caos completo que sólo el espíritu es capaz de armonizar. Se produce un dualismo taxativo entre lo material y lo espiritual, una separación entre el sujeto que conoce y el objeto que es conocido. El centro de la filosofía se desplaza desde la física y la metafísica a la epistemología. El problema cenital es ahora: ¿qué y cómo podemos alcanzar a conocer? Para Descartes sólo conocemos verazmente aquello que se presenta claro y distinto al espíritu. Y dado que es un error querer abarcar con la voluntad aquello que nuestro entendimiento finito no alcanza, es improcedente pretender alcanzar un conocimiento de la belleza o de la experiencia estética que ya había sido definido por Platón como «lo difícil» o como un «no sé qué» por Petrarca.

Será Leibniz quien, dentro de la inmensa provincia de cuanto no se presenta claro y distinto al espíritu, distinguirá un espacio para el conocimiento de lo que sentimos frente a la naturaleza, y Baumgarten quien le dará nombre. Existe un tipo de conocimiento que aun siendo claro resulta confuso y no distinto: se nos presenta con claridad al espíritu la belleza de un cuadro o de un paisaje, pero no podemos desarrollar discursivamente el porqué de ese ser así, del mismo modo que no podemos explicar a un ciego qué es el rojo aunque lo conozcamos con claridad. Es confuso, pero, no obstante, es conocimiento (la misma idea encontramos en Spinoza, que piensa en las pasiones como «actos confusos del sentimiento»). Baumgarten llamará a esta rama de conocimientos *estética* y la convertirá en una propedéutica para la lógica wolffiana, incidiendo en dos aspectos: el carácter sentimental de lo bello, que lo entronca con la tradición sensualista anglosajona, y la superioridad de la naturaleza sobre el arte, del que se constituye en modelo merced a la perfección armónica de las partes en la totalidad. La estética abre con Baumgarten su campo de objetos, porque junto al sentimiento de la belleza, la contemplación de lo natural nos suscita otros sentimientos como el de lo sublime, resultado de la fuerza con que la naturaleza nos atemoriza al tiempo que nos fascina.

Baumgarten recoge la consideración de la belleza como un sentimiento porque desde la mera consideración racional de las ideas es imposible desarrollar una estética. Para atender a la experiencia estética como objeto filosófico es necesario considerar qué le sucede al sujeto en el plano de sus sentimientos. Esta cuestión había sido estudiada con cierto interés por filósofos ingleses de la órbita empirista, aunque con un importante barniz de neoplatonismo, como es el caso de Shaftesbury, Addison o Hutcheson, quienes en un primer momento retomaron la vieja cuestión clásica de la identificación entre la belleza y la virtud. De tal modo que consideraron la belleza como algo que al tiempo que proporciona placer, permite una plena vida moral. Se recrea, por tanto, la figura del hombre virtuoso pero con la particularidad moderna de colocar el acento sobre el sujeto, que ya no recibe la belleza como efecto de la contemplación de una cualidad del objeto sino como el efecto del juicio de nuestra sensibilidad sobre el objeto, cuya resultante es una intensa sensación de placer. Este sentimiento espontáneo ante la belleza es el gusto, fruto final de la progresiva individualización del sujeto, que mayoritariamente es considerado como una facultad universal aunque los contenidos de ese gusto —lo que nos gusta— se presten a materias tan diversas. Nos hemos desplazado, una vez superada la pátina de neo-

platonismo de Shaftesbury, hacia una psicología de la sensibilidad como objeto de las reflexiones estéticas.

El problema más acuciante que plantea el fundar la experiencia sobre el sentimiento y el gusto individuales es cómo explicar la pretensión de objetividad del juicio artístico. A la resolución de ese problema dedicará sus esfuerzos el filósofo escocés David Hume. El gusto es para Hume una cuestión de serenidad mental y atención apropiada al objeto; no puede, por ejemplo, ser el mismo gusto el del crítico de arte que el de un provinciano. En la medida en que los hombres comparten un amplio fondo de naturaleza común, compartirán su gusto por lo que ha despertado el placentero sentimiento de la belleza a lo largo del tiempo. Lo que perdura en el gusto del hombre culto establece un canon —la tradición— que termina resultando la vara para medir el gusto personal de sus contemporáneos.

Sin embargo, la cuestión filosófica de por qué se da *de facto* esa hermandad universal del gusto, si la universalidad es una cuestión de la razón y el gusto del sentimiento, seguía abierta hasta las variadas especulaciones estéticas de Kant. Para Kant la filosofía debía ser un sistema, esto es, la unidad de diversos conocimientos bajo una idea. Pero, al mismo tiempo que se constituye como conjunto sistemático de los conocimientos racionales, que fundamenta, organiza y da unidad arquitectónica a la totalidad del saber racional, la filosofía debe jerarquizar la cartografía de los saberes humanos según los fines racionales del hombre, sintetizados en las tres célebres preguntas —¿qué puedo saber?, ¿qué debo hacer?, ¿qué me está permitido esperar?—, cuya respuesta da, asimismo, contenido a la interrogación fundamental de la razón humana: ¿qué es el hombre? Mientras que la razón en su uso teorético aplica los principios trascendentales a los fenómenos (todo conocimiento parte de la experiencia) posibilitando así una explicación causal de la naturaleza, el uso práctico de la razón presupone la libertad como determinación de la acción por una voluntad racional; de modo que a Kant se le abre un abismo entre lo sensible y lo práctico que conlleva el riesgo de dejar el sistema en un mero agregado. La reflexión estética forma parte del programa con el que intenta restañar esta escisión y completar su sistema. El proyecto se desarrolla en la llamada *Crítica de la facultad de juzgar*, cuya primera parte está dedicada al juicio estético de la belleza y al juicio estético de lo sublime suscitados por la contemplación de la belleza. Kant define el juicio como la capacidad de subsumir lo particular en lo general, dado que tanto lo teórico como lo práctico poseen marcos

estructurales y vacíos de contenido (formales) que son aplicados, mediante la capacidad de juicio, a casos materiales particulares. El juicio es, por tanto, una facultad compartida por ambos ámbitos escindidos.

El objeto del texto es un tipo de juicio que Kant denomina reflexionante. El sujeto ofrece un juicio sobre la naturaleza, un aspecto de la multiplicidad fenoménica, para el que la estructura formal carece de concepto. Kant pretende demostrar de qué modo la libertad humana proyecta juicios sobre la naturaleza que no se hallan en su cómo objetivo, sino en un «como si» hipotético y subjetivo que terminará por determinarla, respondiendo, al mismo tiempo, a la tercera cuestión de su programa: «¿Qué me está permitido esperar?»

El problema para Kant es explicar cómo de un juicio subjetivo, pues no remite a las categorías intersubjetivas que son la clave de la validez universal, podemos extraer un juicio válido. Y en este punto se encuentran y coinciden la problemática de su sistema con la de la cuestión estética. Kant centra su reflexión en explicitar las condiciones de posibilidad de los sentimientos de belleza y de sublimidad. Sin embargo, se distancia del arte como agente provocador —alejándose, por tanto, de la crítica empírico-cultural de Hume— y focaliza a la naturaleza como objeto. Este cambio se comprende por razones que atañen a la coherencia misma del sistema. Por un lado, porque lo que a Kant le interesa es trazar un puente entre lo material y lo inteligible, y por tanto debe partir de la materia espacio-temporal sujeta a causalidad que es la naturaleza y no de un artificio. Y, por otra parte, se debe a que se ha visto obligado a distinguir entre los juicios reflexionantes con finalidad, aquellos en los que se presupone la naturaleza como si contuviera finalidades y diseños ajustados a la razón humana, y los propiamente estéticos, que son, por el contrario, desinteresados y no presuponen en modo alguno un fin para el juicio. Mientras que hay un evidente desinterés en la puesta de sol o en la flor por mostrarse como bellas o sublimes, el hombre persigue al construir objetos artísticos la finalidad interesada de que dispongan nuestras facultades para suscitar los sentimientos deseados; de ahí que se desplace al arte del primer plano de la reflexión. Asimismo la artesanía que contiene siempre una finalidad queda relegada del conjunto de cuestiones estéticas, centrado preponderantemente en el análisis de la naturaleza. Kant retoma la cuestión del arte, sin embargo, en su deducción de los juicios estéticos puros; y en cierto modo reconoce su vinculación con la belleza y, por extensión, con la estética, pues hay objetos construidos por el hombre que caen bajo

las condiciones formales del juicio reflexionante de finalidad sin fin: las obras artísticas. Se reúnen estas condiciones cuando la obra no persigue la representación empírica del goce sino la representación del acuerdo de las facultades de la estructura del conocimiento: un placer de la reflexión que contribuye a hacer universalmente comunicables los sentimientos de lo bello y lo sublime.

La estética kantiana será de una inmensa trascendencia y puede considerarse que el Idealismo y Romanticismo alemanes tienen en la figura de Kant un iniciador. La preocupación central del Romanticismo es la escisión que el pensamiento moderno ha provocado (respecto a un siempre idealizado mundo griego) entre el espíritu y la naturaleza, y que se reproduce en la filosofía de Kant con el abismo abierto entre la causalidad natural y la libertad moral. A diferencia de lo que pensaba Kant, para los románticos lo estético no es un paso intermedio, sino el punto culminante donde se lleva a término la unidad perdida entre espíritu y naturaleza. Hölderlin indicó que esta plenitud es una asíntote inalcanzable que conduce al romántico a un curioso estado de permanente exaltación hacia lo que anhela y de desgarro por no poder alcanzarlo en el marco de una vida estetizante y doliente. La naturaleza recupera para el romántico todo su protagonismo, aunque no la naturaleza domesticada de los jardines sino aquella salvaje que les evoca el lugar primigenio del que el humanismo los ha expulsado. Asimismo el culto por lo pretérito conlleva una recuperación de la cultura folklórica que pasa a ocupar un plano destacado en la reflexión estética. Por último, la idea de genio que había aparecido al final del Renacimiento y había sido recuperada por Kant es llevada al paroxismo por la mística del Romanticismo, que llega a considerar al artista genial como un médium o un profeta.

Al igual que las corrientes románticas, el idealismo hegeliano pretende superar la escisión entre lo espiritual y lo material que el kantismo no parece haber sido capaz de suturar. Pero a diferencia de los románticos, lo estético no va a ser la solución a un problema, que va a recaer sobre la racionalidad filosófica, sino un síntoma del intento del espíritu por manifestarse en lo material a través de la Idea. Así, Hegel define el arte como la manifestación particular sensible de la Idea. En el arte se da una materialización del Espíritu, aunque el acuerdo no es completo, porque dadas la finitud de la obra y la infinitud del Espíritu Absoluto, la manifestación es simbólica. Lo bello se identifica con el arte como refleja la célebre definición hegeliana: «Lo bello se determina como la apariencia o reflejo sensible de la Idea» (*Estética*, cap. II).

Como consecuencia de la concepción hegeliana, la naturaleza, inconsciente y determinada por completo, deja de ser objeto filosófico. Incluso el peor objeto construido por el hombre es más hermoso que cualquier fenómeno natural. Hegel no niega que la naturaleza pueda despertar el sentimiento de lo bello en el sujeto, pero, por un lado, no hay nada hermoso en su materia, por lo que el sentimiento se debe únicamente a lo que proyectamos en ella, y, por otro, la psicología de la experiencia estética es un aspecto poco relevante. La cuestión filosófica es de qué manera el arte muestra el espíritu de su tiempo, y los aspectos sentimentales de este suceso, aun existiendo, pertenecen a la trastienda íntima de cada uno. Un tercer aspecto, también de gran importancia, es que la definición hegeliana de arte lo escinde de la artesanía de modo esencial: el arte tiene una función trascendente para la que la artesanía no puede dar respuesta, el verdadero arte tiene sus temas, un grupo de motivos reducidos que manifiestan los rasgos esenciales del Espíritu en ese momento de su desarrollo; el carácter utilitario o decorativo de la artesanía es radicalmente de otro orden. Por último, la estética elude como contenido la descripción de reglas para construir una obra de arte, pues el artista nunca es absolutamente consciente de lo que hace y al representar el espíritu de su tiempo carece de perspectiva suficiente. Esta historicidad es el producto de que el Espíritu no es fijo sino dinámico, y, por tanto, exige para su correcta manifestación sensible variaciones de técnica, tema y estilo.

La estética hegeliana, por tanto, presenta tres objetos de estudio. El primero es el estudio de lo bello en el arte, recuperando la vieja concepción renacentista aunque enraizada en un nuevo enfoque trascendente. El segundo es la distinción histórica de los períodos según la cristalización del Espíritu en distintas ideas sensibles: arte simbólico, arte clásico, arte romántico. El tercero es un sistema de las artes en función de las directrices específicas de cada período; así, la arquitectura es el arte que mejor responde a las necesidades del arte simbólico, la escultura del arte clásico y la poesía del romántico.

El hecho de que el Espíritu sea dinámico parece garantizar la continuidad del arte como actividad; sin embargo, Hegel sostiene que el arte es algo propio del pasado. Esta aseveración ha sido, a menudo, interpretada erróneamente como la muerte y el fin del arte. Lo que Hegel parece querer decir es que en su época debe ser la racionalidad filosófica la encargada de mostrar el Espíritu Absoluto, con lo que, liberado de trascendencia, el arte carece de función cognoscitiva que cumplir. Lo que muere definitivamente con

el arte trascendente es la estética que se vacía de contenidos: sustraídas la naturaleza y las formas de producción artesanales o artísticas, desvalorizada la psicología de la experiencia estética, escrita la historia de una finiquitada historia de la representación sensible de la Idea y clasificadas las artes que les corresponden, lo que mata Hegel es la propia disciplina estética que se queda sin contenidos. El único objeto estético que deja tras de sí la profecía de Hegel es la necesidad de teorías del arte que suministren respaldo teórico a expresiones artísticas cuyo propósito y sentido se ha desvanecido.

El anuncio hegeliano de la supresión del fin de la trascendencia como nota distintiva del arte, además de abrir la puerta a la necesidad de construir teorías que den sentido a las manifestaciones particulares, emborrona la distinción tradicional entre arte y artesanía. Buen ejemplo de ello es el movimiento del *Arts and Crafts*, entre mediados y finales del siglo XIX. Su principal figura, William Morris, parte de otro esteta, John Ruskin. En la estela de Hegel, Ruskin, frente al arte por el arte tan en boga en su tiempo, propone un regreso al arte como instrumento hacia la trascendencia. El arte es un reflejo de la ética y la moral divinas, y el artista, un hombre piadoso y honrado que con humildad no canta ni alaba a Dios o a su obra, pues éstas son ya perfectas, sino que reproduce a su escala la línea que va desde la creación divina hasta las manifestaciones naturales más diminutas. Es desde esta perspectiva desde la que la artesanía no sólo se equipara, sino que se constituye como modelo a seguir para el arte, pues la artesanía muestra con mayor humildad y precisión el conjunto de la naturaleza. Desprovisto del núcleo religioso, Morris ensalza teóricamente la artesanía. Activista político y hombre de acción, para él tan importante será satisfacer las necesidades del espíritu como las cotidianas. Su elogio de la actividad artesanal se enfoca, separándose del objetivo pedagógico de formar conciencias morales responsables que perseguía Ruskin, en un proyecto de liberación del trabajo productivo mediante la producción de instrumentos artesanales.

La valoración de la artesanía y la difuminación de la diferencia entre «Bellas Artes» y «artes aplicadas» que se produce a finales del siglo XIX y principios del XX es tan sólo una de las manifestaciones de la aparición de un nuevo abanico de consideraciones estéticas que se abrió con el nuevo siglo. La estética filosófica, entendida de manera tradicional, entró en una crisis que hace que sus postulados se vean muy erosionados por la experiencia del arte contemporáneo. La normatividad que siempre acompañó a la estética se compagina muy mal con una época en la que el arte se caracteriza,

precisamente, por la inexistencia de la norma. No olvidemos que la estética estuvo siempre asociada íntimamente con las Academias, que de sus planteamientos se desprendían preceptos concretos para la práctica del arte, y que si esta unión pudo ser fructífera en la época inicial del academicismo, el Renacimiento y el Barroco, o en el de su plena institucionalización, el siglo XVIII, el mejor arte del siglo XIX sometió esa institución a un proceso de crítica tan radical que le dio un golpe mortal. Los movimientos de vanguardia del siglo XX, proclamando la multiplicidad de poéticas, la extrema libertad de planteamientos, la disolución del arte en la vida y en la técnica, acabaron por convertir a la estética tradicional en un esqueleto sin carne. La consecuencia lógica de la imposibilidad de establecer normas en el arte contemporáneo fue el crecimiento de la reflexión teórica ateniéndose a los fenómenos concretos del quehacer artístico, sin pretender por ello establecer categorías de excelencia, es decir, olvidando el aspecto normativo que había estado presente en las posturas estéticas hasta el siglo XIX. Es, por esto mismo, el momento de mayor importancia de las teorías del arte, que, siguiendo la propia fragmentación de la cultura europea del siglo XX, no tienen pretensión de globalidad y pueden dedicarse a la elucidación de aspectos parciales de los fenómenos del arte o del gusto. Pero si la fragmentación es uno de los rasgos del paradigma cultural de nuestra época, no podemos dejar de señalar qué fragmentarias han sido también las aportaciones estéticas de Platón, de Aristóteles, de Tomás de Aquino, Bruno o Nietzsche, y su asistematicidad o su inclusión en discursos de otras intencionalidades no les quita su importancia fundamental para el pensamiento estético occidental.

A esto debemos sumar la importancia que en cada período tienen —y muy especialmente en el siglo XX— los planteamientos realizados por los movimientos artísticos, las poéticas. La profusa reflexión de los artistas vanguardistas, o de los teóricos o críticos que compartían sus postulados, tiene antecedentes ilustres en los artistas del período renacentista, en el cual los comentarios más incisivos acerca del arte y de la teoría de la representación proceden de artistas, como Alberti, Piero della Francesca o Leonardo.

Por otra parte esta ampliación de los márgenes de «lo estético» en general es más acorde con la pluralidad que rige nuestra cultura contemporánea. No solamente el arte no es ya normativo sino que también «lo estético» se ha difuminado, se ha adherido a múltiples facetas de la cultura que anteriormente habían sido consideradas exentas de él. La reflexión en torno al arte y la práctica artística en

todas sus múltiples realizaciones prolifera y se extiende a los más variados campos de la actividad humana, siguiendo el proceso que se ha llamado de «estetización del mundo». Como resultado de este doble movimiento, de anacronismo en sus postulados tradicionales, y de ampliación de su potencial campo de acción, la estética se ha vivificado en nuestros días en una multiplicidad de aproximaciones que van desde las teorías de la concepción y recepción de las formas, la crítica de la llamada época de la técnica que requiere del examen estético de sus producciones, los estudios sobre la industria cultural y la comunicación de masas hasta su aproximación, al punto de muchas veces confundirse con ella, a la teoría del arte. En este ámbito, menos delimitado epistemológicamente, pero de una indudable riqueza y multiplicidad de aproximaciones, se dirimen en la actualidad los problemas estéticos.

BIBLIOGRAFÍA

1. *General*

Barasch, M. (1991), *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann*, Alianza, Madrid.
Bayer, R. (1986), *Historia de la estética*, FCE, México.
Beardsley, M. y Hospers, J. (1990), *Estética: historia y fundamentos*, Cátedra, Madrid.
Bozal, V. (ed.) (1996), *Historia de las ideas estéticas*, 2 vols., Visor, Madrid.
De Bruyne, E. (1958), *Estudios de estética músical*, 2 vols., Gredos, Madrid.
Eco, U. (1990), *Art i bellesa en l'estètica medieval*, Destino, Barcelona.
Estrada, D. (1988), *Estética*, Herder, Barcelona.
Ferry, L. (1990), *Homo Aestheticus*, Bernard Grasset, Paris.
Formaggio, D. (1976), *Arte*, Labor, Barcelona.
Givone, S. (1990), *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid.
Gombrich, E, (1977), *Tras la historia de la cultura*, Ariel, Barcelona.
Jiménez, M. (1997), *Qu'est-ce que l'Esthetique?*, Gallimard, Paris.
Lynch, E. (1999), *Sobre la belleza*, Anaya, Madrid.
Ocampo, E. y Peran, M. (1991), *Teorías del arte*, Icaria, Barcelona.
Schaeffer, J. M. (1992), *L'Art de l'ère moderne: L'Esthétique et la philosophie de l'art du XVIII siècle à nos jours,* Gallimard, Paris.
Tatarkiewicz, V. (1991), *Historia de la estética*, Akal, Madrid.
Valverde, J. M. (1987), *Breve historia y antología de la estética*, Ariel, Barcelona.

2. *Específica*

Addison, J. (1991), *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de «The Spectator»*, Visor, Madrid.
Aristóteles (1998), *Poética*, Icaria, Barcelona.
Aristóteles (1998), *Política*, Gredos, Barcelona.
Batteux, Ch. (1989), *Les Beaux-arts réduits à un même principie*, Aux Amateurs de Livres, Paris.
Baumgarten, A. (1961), *Aesthetica*, 2 vols., G. Olms, Hildesheim.
Hegel, G. W. F. (1989), *Estética*, 3 vols., Península, Barcelona.
Hegel, G. W. F. (1997), *Enciclopedia de las cienicas filosóficas*, Alianza, Madrid.
Hume, D. (1989), *La norma del gusto y otros ensayos*, Península, Barcelona.
Kant, I. (1991), *Crítica de la facultad de juzgar*, Monte Ávila, Caracas.
Leonardo da Vinci (1993), *Cuadernos de notas*, M. E. Editores, Madrid.
Platón (1981), *Diálogos* I, Gredos, Madrid.
Platón (1986a), *Diálogos* III, Gredos, Madrid.
Platón (1986b), *Diálogos* IV, Gredos, Madrid.
Plotino (1992), *Enéadas* I-I, Gredos, Madrid
Schiller, F. (1990), *Kalias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Antrophos, Barcelona.
Zuccaro, F. (1961), *Scritti d'arte*, Leo Olschki, Firenze.

EL ARTE Y SUS CLASIFICACIONES

Teresa Arrieta de Guzmán

El arte, una de las actividades humanas más gratificantes y enigmáticas, ha sido concebido de muy diversas formas a lo largo de los tiempos. Sus propósitos han sido ritualistas, religiosos, de entretenimiento e incluso terapéuticos. Además, ha incorporado las creencias, los temores y los deseos profundos de las culturas en las que se ha gestado. Por todo ello, es natural que la reflexión filosófica haya buscado explicarlo, creando para ello multitud de doctrinas.

En este trabajo daremos cuenta de esa búsqueda a través de una presentación «esencialista», de las concepciones más significativas sobre el arte y sus clasificaciones. Dividiremos nuestra historia en períodos seculares que van desde el siglo IX a.C. hasta el siglo XX, mostrando puntos de vista que privilegian la función social del arte y lo entienden como una forma más de quehacer, aunque con ribetes místicos, o que privilegian su forma *sui generis* y no le confieren otro fin que no sea el suyo propio.

Nos detendremos en el siglo XX, en el que se dan cuatro tendencias respecto del arte: 1) tradicionalista, que es predominantemente intuitiva y, aunque con novedosos desarrollos, sigue en líneas generales la tradición de construir explicaciones del arte dentro de grandes sistemas holísticos; 2) cientificista, que busca atenuar o suprimir la división estricta entre arte y ciencia, mediante la aplicación de categorías semióticas, que se aplican a las artes, consideradas como sistemas de signos; o de categorías informáticas, que entienden al arte como un mensaje a ser decodificado; 3) sociologista, que mayormente se centra en investigar las relaciones entre el arte y la sociedad, dentro del marco general de los cánones marxis-

tas; y 4) analítica, que busca esclarecer el fenómeno del arte a partir de la determinación clara y exacta de sus elementos y funciones.

En la parte final expondremos críticas de orden general a los aspectos más vulnerables de las doctrinas expuestas, concluyendo con la propuesta de una concepción del arte que tome en cuenta los aspectos positivos de las indicadas doctrinas y evite los peligros de las definiciones «persuasivas», a fin de avanzar en la comprensión del fenómeno del arte, cuyo final se ha pronosticado.

I

1. *Siglos* IX *a.C. al* IV *d.C.*

Las primeras filosofías del arte y la belleza están entretejidas con las investigaciones cosmológicas y, por lo tanto, con la ontología y la metafísica. Si bien en los Poemas homéricos no hay una filosofía del arte, son continuas las referencias a la belleza de los objetos, del rostro, o de la figura humana; y a la danza, la música, el poeta y el orador.

En un inicio las artes se tenían por dones divinos. Apolo y sus hijas, las musas, hacen posible la facultad poética y comunican «el arte» del poeta, arte que le proporciona una visión clara y musical de lo que canta, aunque en muchas ocasiones sean simplemente ficciones.

Platón establece, explora y resuelve, de acuerdo a una metafísica altamente influyente en el pensamiento occidental, muchos de los problemas centrales de la filosofía del arte.

Sólo mencionaremos dos puntos importantes de su doctrina: 1) la medida: que se logra mediante el justo medio, *i.e.*, la eliminación del exceso y el defecto y que se aplica tanto a la bondad como a la belleza de los hombres y de sus obras; y 2) la imitación: las obras deben buscar el mayor parecido con el modelo. De ahí la fuerza del rechazo platónico a la falsa atribución de características, sentimientos y actos indignos, injustos y mudables a los dioses, que hace Homero, y que motiva la expulsión de los poetas de su ciudad ideal, a pesar de reconocer que, como los adivinos y los profetas, reciben de los dioses la inspiración para crear sus obras.

Platón muestra la inferioridad de una imitación de imitación, realizada sin el conocimiento real del objeto imitado. Diferencia la hechura divina (esencia) de la hechura humana (objeto de uso); y, ambas, de la hechura del artista (el cuadro realizado por el pintor).

Vinculada con esta teoría está la clasificación de las artes que ofrece en *El sofista*: artes de producción, divina o humana; y artes de imitación (pintura, música y canto).

Aristóteles sostiene que el arte es un principio que reside en el mismo ser; por lo tanto, se hace innecesaria la existencia de las ideas, como modelos a ser imitados. Concede valor a las artes porque reparan las deficiencias de la naturaleza y, en el caso particular de la tragedia, incluso contribuyen moralmente como medio de ganar conocimiento, despertar pasiones edificantes y manejar los estados entusiastas a los que está propenso el hombre.

Concuerda con Platón en que el arte es una clase de *techné*, explicándola en sus propios términos: las causas final y eficiente (que junto con la material y formal explican el ser). La causa final es el punto de partida de toda obra, ya sea artística o natural. La causa eficiente es el arte que trae la obra a la luz. En la *Ética Nicomaquea* afirma que «el arte es una disposición capaz de creación, acompañada de razón verdadera». Un razonamiento erróneo producirá obras defectuosas. Igual que en el campo de la virtud, los artesanos deben buscar siempre el término medio, de manera que sea innecesario añadir o quitar algo a sus obras.

En la *Poética* distingue las siguientes artes: la epopeya, el poema trágico, la comedia, la poesía ditirámbica y, en gran parte, la música de flauta y la música de cítara. Todas ellas son de naturaleza imitativa, aunque se diferencian entre sí por los medios, los objetos y la forma de imitar. Divide la poesía en *tragedia*, creada por caracteres superiores que imitaban acciones bellas y hombres dignos; y *comedia*, creada por autores vulgares que imitaban las acciones de hombres inferiores en los vicios que caen dentro del dominio de lo risible (fealdad sin dolor ni daño). Aristóteles también se ocupa de la música, a la que considera no simplemente como un placer o un pasatiempo racional, sino como moralmente educativa porque ejercita y refina las emociones.

La búsqueda de la virtud, privilegiada por los *estoicos*, logra una vez más la identificación explícita entre el bien y la belleza. En los actos convenientes hay orden y armonía. Estas características de los actos morales constituyen la belleza. La virtud es la habilidad para actuar bien, es el arte de la vida.

Plotino ha tenido una profunda influencia en generaciones de artistas, filósofos y críticos. En términos muchas veces poéticos y líricos, más que precisos, expresó su doctrina de las emanaciones y de la luz en forma fascinante tanto para la primera filosofía cristiana (Agustín), como para el humanismo renacentista italiano (Ficino).

Según Plotino, la belleza y la fealdad de este mundo consisten en la participación y en el alejamiento de la idea y de la razón divina, respectivamente. La belleza del arte y de la naturaleza es una manifestación de la unidad del ser. A partir del bien del intelecto se genera todo orden por un proceso de emanación: del uno viene la mente, de la mente viene el Alma, y el Alma forma y entra en el cuerpo. La belleza de los objetos es una emanación de la Belleza misma y del Bien del intelecto. Las obras de arte ocupan un lugar intermedio entre la belleza de la naturaleza y la Belleza misma, la cual puede ser conocida por la mente a través de su ascensión más allá del objeto bello. Desde esta posición intermedia, la obra de arte es símbolo de la realidad más baja, que el arte perfecciona, y de la realidad última, a la cual el arte refleja.

2. *Siglos v al xiii*

La Edad Media supone un cambio profundo respecto a la filosofía clásica griega, tanto en el fundamento como en la evaluación del arte, lo que se hace patente en Agustín. Los fundamentos del arte, que fueron políticos y metafísicos en el mundo griego, se hacen religiosos.

Agustín se esfuerza por satisfacer las demandas de la fe sin sacrificar las naturales gratificaciones del arte. Establece una jerarquía de los sentidos. La vista y el oído captan claramente la razón, mientras que el gusto y el tacto sólo captan sus vestigios. A partir de un trabajo progresivo de la razón, Agustín va explicando la aparición sucesiva de las artes liberales: la gramática, la historia, la dialéctica, la retórica, la poesía, la música, la geometría y la astronomía. El cultivo de las artes logra la armonía del alma y con ella la posibilidad de contemplar a Dios: absoluta Verdad, suma Belleza y fuente de todo lo verdadero y bello.

Agustín define al arte como «la activa conformación (*affectio*) de la mente (*animus*) del artista». Un rasgo consubstancial del arte es el ritmo, que viene de Dios, yace en el alma de todo hombre y puede ser recordado mediante preguntas hábiles.

En general, amamos lo hermoso, lo que place a nuestra percepción debido a su proporción y número. Para Agustín «número» tiene varios significados: proporción matemática, organización rítmica, adecuación de partes y lo divino, *i.e.*, la plenitud, unidad, ley y belleza de Dios. El hombre aprehende la naturaleza del número a través de experiencias sucesivas. La experiencia física le da el sentimiento del número o ritmo; la experiencia intelectual le otorga el

número de pensamiento y memoria; y, finalmente, mediante el juicio del alma, percibe el número innato.

En Tomás de Aquino no hay propiamente reflexión sobre el arte, sino sobre lo bello, contenida principalmente en el comentario a la breve exposición de Dionisio Areopagita en el capítulo del *De divinis nominibus* «De pulcro et bono». Aquí Dionisio presenta la doctrina platónica de la belleza relativa, mudable según los puntos de vista, los tiempos y los individuos; y la belleza absoluta, entera, sin mezcla, divina y coexistencial consigo misma, a la que Tomás identificará con Dios.

Siguiendo a Dionisio, señala las características de lo bello: integridad o perfección; proporción o congruencia de sus partes; y claridad. Estas propiedades corresponden a los objetos sensibles, a los discursos y a las acciones. Tanto la belleza como el bien están relacionados con el conocimiento, pero mientras que la belleza proporciona placer sin que haya deseo de por medio, el bien —según Tomás— es deseado por todos.

Uno de los aportes más conocidos de la Escolástica a la reflexión sobre el arte corresponde a su clasificación. El criterio seguido fue el de que su práctica requiriera sólo esfuerzo mental —artes liberales— o, también, esfuerzo físico —artes mecánicas—. Las primeras, de rango superior, eran: la gramática, la retórica y la lógica (*Trivium,* artes del decir o sermocinales); y la aritmética, la geometría, la astronomía y la música (*Quadrivium,* artes de lo dicho o reales). Eran enseñadas en la «Facultad de Artes» de las Universidades, donde se incidía en la ciencias teoréticas y no en las bellas artes.

Para lograr una simetría con las artes liberales se redujo a siete el número de artes mecánicas, que era considerablemente mayor. Los mejores intentos corresponden a Radulfo de Campo Lungo y a Hugo de San Víctor. El primero clasificó las artes mecánicas en: *ars vituaria, lanificatoria, architectura, suffragatoria, medicinaria, negotiatoria y militaria;* y el segundo, las clasificó en: *lanificiaria, armatura, navigatio, agricultura, venatio, medicina y theatrica.*

Como puede verse, en estas listas no figuran ni la poesía, ni la pintura, ni la escultura. Ello se debe, en el caso de la poesía, a que era considerada más como filosofía o profecía que como arte; y en el caso de la pintura y la escultura, a que el criterio para ingresar en la lista era la utilidad, más bien marginal en estas artes.

3. *Siglos XIV y XV*

El Renacimiento instaura una renovación del platonismo a través de la fuerte influencia de Plotino, lo que se ve claramente en Marcilio Ficino. Éste reexamina los argumentos del *Symposium*, encontrando que el amor explica el origen de los mundos, de la ciencia y del arte.

Así, en el principio Dios, que es el Bien mismo, crea sucesivamente tres «caos»: el de la Mente Angélica, el del Alma del Universo y el del Cuerpo del Mundo, los mismos que se convierten en «mundos» por la fuerza del amor que, al llevarlos hacia lo que les es superior, siendo no obstante su origen, les imprime forma. El amor es el deseo por la belleza, que es un cierto encanto que se encuentra principal y predominantemente en la armonía de varios elementos. Hay tres clases de encanto y, por lo tanto, tres clases de belleza: la del alma, la de los objetos materiales y la de los sonidos. En último término, la belleza es la luz, su fuente es Dios, cuya sombra y huella puede verse cada vez más remotamente en la Mente Angélica, el Alma del Mundo y el Cuerpo del Mundo.

En una primera aproximación Ficino menciona las artes de la medicina, la música y la astronomía. Posteriormente, considerando a las artes como dones de los dioses, afirma que el arte de gobernar fue dado por Júpiter; el de la arquería, profecía y medicina, por Apolo; el de trabajo del bronce, por Vulcano; el arte de tejer, por Minerva, y la música, por las musas. Ficino, además, propone una nueva clasificación de las artes liberales, indicando que su Edad —a la que califica de Dorada— ha hecho justicia a artes liberales largamente olvidadas: gramática, poesía, retórica, pintura, arquitectura, música y la antigua canción órfica. Como puede verse, por primera vez se considera a la poesía dentro de las artes. Por otro lado, la pintura y la arquitectura se trasladan de las artes mecánicas a las liberales. El fundamento de esta clasificación está en la música, factor común que inspira a oradores, poetas, escultores y arquitectos.

4. *Siglos XVI y XVII*

En estos siglos las clasificaciones del arte abundan, no así las doctrinas sobre el mismo. En el siglo XVI aparece la expresión «bellas artes», que fue acuñada por Francisco de Holanda para referirse a las artes visuales, pero no tuvo mayor acogida. Benedetto Vanchi ofrece una serie de clasificaciones del arte inspiradas

en modelos anteriores. Así tenemos: 1) las que sirven a la utilidad y las que sirven al placer (sofistas); 2) liberales y vulgares (Galeno); 3) *ludicrae, giocosa* y *pueriles* (Séneca); 4) las que emplean modelos de la naturaleza y las que no (Platón); y 5) mayores y menores (Cicerón).

Posteriormente, Godenius, en 1607, divide las artes en: puras (liberales), dirigidas a la obtención de la verdad y el conocimiento; y artesanías (mecánicas), dirigidas a la producción de artículos útiles.

El caso más conspicuo de afán clasificatorio lo ofrece Johann Heinrich Alsted, que introdujo diecisiete divisiones del arte. Algunas de ellas fueron: mentales y manuales; fáciles y difíciles; antiguas y nuevas; y honestas y deshonestas.

5. *Siglo XVIII*

En este siglo Shaftesbury tiene que enfrentar los problemas generados por los grandes avances de las ciencias físicas y por las nuevas filosofías de Descartes y Hobbes. En el caso de la filosofía del arte, defiende los valores estéticos contra el relativismo.

Señala que el arte debe buscar la verdad y la primacía del diseño general sobre las particularidades, a fin de lograr completitud y unidad. La verdad, según Shaftesbury, es sinónimo de belleza y no consiste en la reproducción de cada detalle, sino en la abstracción de lo que es común a muchos objetos. Otros rasgos de los objetos artísticos son: gracia, armonía, simetría, orden y funcionalidad. Corresponden tanto al orden natural como al moral, siendo los goces de la belleza y del bien compatibles, porque ambos se captan con la razón.

Se ocupa principalmente del goce estético, que requiere de la contemplación racional y refinada de la belleza. El verdadero sentido del gusto se logra mediante una observación cuidadosa de los objetos que nos rodean, para detectar lo que causa nuestra mayor admiración y amor y así descubrir en qué reside la belleza íntegra, perfecta, absoluta, a la par que se contempla lo justo, lo hermoso y lo bueno.

Contra el relativismo en el arte, declara que hay un acuerdo más o menos general sobre las características de lo bello. El desacuerdo surge en la aplicación de estos criterios a casos concretos. Con todo, Shaftesbury descalifica al relativismo arguyendo que, para que éste fuera consecuente, habría de abstenerse de juzgar positiva o negativamente cualquier principio que se propusiera para determinar lo bello.

En 1747 Charles Batteux emplea nuevamente la expresión «bellas artes» para referirse al sistema compuesto por la pintura, la escultura, la música, la poesía, la danza y la arquitectura. A partir de ahí el arte se distingue claramente de la artesanía y la ciencia. Paulatinamente va ganando aceptación el uso restringido de la palabra «arte» para referirse únicamente a las creaciones artísticas. Más adelante, la expresión «bellas artes» se estrecha, para denotar solamente las artes del diseño: la pintura y la escultura.

En 1760 Baumgarten acuña el término «estética» para significar la ciencia del conocimiento sensible o gnoseología inferior. En 1765 François Blondel agrupa las artes de la arquitectura, la poesía, la elocuencia, la comedia, la pintura, la escultura, la música y la danza, en base al criterio de belleza, *i.e.*, poseedoras de armonía y proveedoras de placer; sin embargo, no usa la expresión «bellas artes».

Con Kant el dominio del arte queda completamente establecido. A tal dominio le corresponde la facultad humana del placer y el dolor. Kant busca probar la universalidad y necesidad de los juicios sobre la belleza y el gusto; busca, por tanto, algo que sea idéntico en todos los hombres. Establece el formalismo al señalar que sólo el conocimiento es comunicable y que, por lo tanto, dentro de la experiencia, sólo la forma, y no las representaciones de las sensaciones, puede ser la misma para todos.

En la *Analítica* del juicio estético Kant desarrolla los cuatro momentos sobre el juicio del gusto: la cualidad, la cantidad, la relación y la modalidad. Concluye cada uno de los momentos con definiciones de lo bello: aquello que produce una satisfacción desinteresada, que place universalmente, que no requiere la representación de un fin, y que es conocido como objeto de una satisfacción necesaria.

En el juicio del gusto juega un papel importante la imaginación. Por medio de ella nos referimos a la representación del sujeto y a su sentimiento de placer o dolor. La satisfacción determinada por el juicio del gusto es totalmente desinteresada, no despierta deseo como lo agradable ni interés como lo bueno. Además, es totalmente libre porque en ella no hay una tendencia natural, como en el caso de lo agradable; ni un mandato moral, como en el caso de lo bueno.

La necesidad del juicio estético es *ejemplar*, *i.e.*, una necesidad de la aprobación por todos de un juicio, considerado como un ejemplo de una regla universal imposible de dar. Es una necesidad subjetiva que es representada como objetiva sobre el presupuesto de un sentido común, el cual es el principio subjetivo sentimental que determina lo que place o disgusta.

El arte bello, diferente de las artes agradables, es un modo de representación que se conforma a un fin, aunque sin objetivo.

Kant dividió las artes en mecánicas y estéticas; y éstas, en agradables y bellas. Las bellas artes las subdividió en varias formas: 1) artes verdaderas y artes de apariencia; 2) artes que operan con objetos que existen en la naturaleza y que operan con objetos creados por el arte; y 3) de acuerdo con las formas en que el hombre expresa sus ideas y sentimientos, a saber, palabras (poesía y retórica), sonidos (música) y gestos (pintura, escultura y arquitectura).

Subyacente a la línea principal de pensamiento kantiana, hay una insinuación recurrente de que la belleza de la naturaleza y la del arte son expresiones de una realidad espiritual profunda. Esto prepara el camino para el idealismo absoluto germano, que identifica la realidad con lo espiritual y la obra de arte con la síntesis de naturaleza y libertad.

6. *Siglo XIX*

Dentro del movimiento romántico, que se caracteriza por ser crecientemente individualista, imaginativo y lleno de sensibilidad, veremos a Schelling. En su idealismo trascendental el arte ocupa el lugar protagonista: es el medio por el cual la trascendencia —entidad metafísica máxima en su sistema— llega a su autoconciencia por primera vez; en el arte reconoce completamente su naturaleza infinita; por eso, el arte es el objetivo hacia el cual se mueve. La inteligencia estética crea al mundo y, en consecuencia, está más allá de la inteligencia teorética y de la inteligencia práctica, que sólo lo contemplan y lo ordenan. El arte es el producto de dos actividades: una consciente, deliberada y reflexiva, susceptible de ser enseñada y aprendida; y otra, inconsciente, innata, don natural. La primera es el arte propiamente dicho, y la segunda, la poesía del arte.

Schelling se ocupa de la pintura y de la escultura señalando grados en su evolución. El primer grado se caracteriza por la determinación y proporción de sus formas (escultura clásica); el segundo, por la aparición de la *gracia* (pinturas de da Vinci y el Correggio); y, el tercero por la aparición del *alma* (pinturas de Rafael).

Hegel completa el movimiento iniciado por la filosofía moderna, que veía la realidad como espíritu o mente. La belleza, en términos hegelianos, es la aparición sensual de la idea, o la presentación del concepto absoluto. La belleza del arte tiene un *status superior* al de la naturaleza, porque es una belleza engendrada, un

nuevo nacimiento de la mente y, a diferencia de la belleza natural, sus productos poseen concepción intelectual y libertad.

Las bellas artes no son artes en el verdadero sentido del término sino cuando son libres; y su más alta función se satisface solamente cuando se coloca en la esfera que comparte con la religión y la filosofía. Llegan a ser uno de los modos y formas a través de los cuales lo divino, los más profundos intereses de la humanidad y las verdades espirituales alcanzan la conciencia y se expresan. Desafortunadamente, advierte Hegel, el arte va perdiendo su capacidad de descubrir la satisfacción de los deseos espirituales que épocas y naciones anteriores buscaron y encontraron.

Hegel señala tres determinaciones de la obra de arte: nace por la mano del hombre, surge desde un medio sensual y para los sentidos, y tiene un fin inmanente, que es revelar la *verdad* bajo la configuración sensual o natural del modo del arte y probar que posee su objetivo final en sí mismo, en su representación y autorrelación. Desarrolla una *doctrina de los tipos de arte*: la idea evoluciona en las formas particulares de la belleza artística clasificadas como «simbólica (arquitectura), «clásica» (escultura) y «romántica» (pintura, música y poesía), que consisten en la aspiración, la obtención y la trascendencia de lo ideal, visto como la noción concreta verdadera de la belleza. La poesía, cuyo medio de lenguaje es el más espiritual de todos, es el arte universal que incluye dentro de sí todo el arte.

La doctrina voluntarista de Schopenhauer reconoce a la conciencia humana como la fuente de todo conocimiento. La importancia del arte dentro de esta doctrina reside en que puede satisfacer el interés primordial que tiene el sujeto puro del conocimiento, *i.e.*, el sujeto emancipado de la voluntad, por saber qué es la existencia. Toda verdadera obra de arte muestra las cosas como son, por medio del lenguaje intuitivo, cuyas imágenes son pasajeras y no completas ni definitivas. Con todo, las obras de arte comprenden, virtualmente, toda la sabiduría. Sus funciones son: estimular la imaginación más que los sentidos y proporcionar —mediante la supresión momentánea de la voluntad— un respiro a la cadena de angustias que es la vida. Las verdaderas obras de arte son productos del genio. Éste une la inspiración y concepción intuitiva de sus obras, el entendimiento, la técnica y la rutina convencional para llenar posibles lagunas remanentes. El objeto de todas las artes son las ideas y no la cosa individual.

Su clasificación de las artes tiene como criterio los diversos grados de objetivación de la voluntad, manifestados en los variados

grados en que se capta la idea. El grado inferior de objetividad es el de la arquitectura, siguen la escultura y la pintura, y, finalmente, la poesía. Dentro de ella la tragedia es el género superior, porque muestra la verdadera esencia de la vida: sufrimiento. Pero, por encima de todas las artes indicadas, está el arte de la música, que no copia las ideas sino que revela en forma inmediata a la voluntad.

Nietzsche postula que los orígenes del arte y de toda creatividad humana se encuentran en la dualidad apolíneo-dionisíaca, que corresponde a los mundos de los sueños y la embriaguez, lo que descubre al estudiar los orígenes de la tragedia griega.

En el mundo griego el origen y los objetivos del arte apolíneo de la escultura eran opuestos a los del arte dionisíaco de la música. Por una especie de milagro metafísico, surgió de la voluntad helénica un producto que era igualmente dionisíaco y apolíneo: la tragedia ática, combinación de sueño apolíneo (la representación, el diálogo) e intoxicación dionisíaca (el coro de sátiros).

El arte es una síntesis del instinto imaginativo-metafórico, activo en el sueño y el verbal-abstracto, subsistente en la vida práctica. Es, además, una recreación del estado espiritual mitológico. Quien crea el arte es el genio; él revela la humanidad más lúcida que se encuentra en nuestro interior y su nacimiento es el fin único de la especie humana.

Nietzsche da varias definiciones del arte: el conocimiento estático del ser interior del mundo, de su corazón dionisíaco; un consuelo que nos permite seguir viviendo, al interponerse protectoramente ante la realidad; una ilusión —los velos de la belleza no nos permiten conocer la realidad—; un juego que el universo juega consigo mismo —finalmente, nada tiene sentido—; y una imagen de la eternidad que imita, a su manera, el orden del mundo.

En su clasificación de las artes, Nietzsche también concede un *status* especial a la música. Le siguen la danza, el lenguaje, la poesía lírica, la tragedia, la poesía épica y las artes visuales.

Tolstoi rechaza la exaltación del arte y la belleza, así como la doctrina del «arte por el arte», que habían caracterizado a las doctrinas artísticas que le antecedieron. El arte debe cumplir con los objetivos de búsqueda del sentido de la vida (por lo que debe estar ligado a la religión) y de transmisión clara y espontánea de sentimientos elevados a toda una comunidad.

7. *Siglo XX*

7.1. Tendencia tradicionalista

Croce vuelve a concederle al arte un papel privilegiado. Es uno de los cuatro grados distintos del espíritu, diferenciados solamente por su orden de sucesión: arte, filosofía, economía y ética. El arte es «la contemplación del sentimiento» o «intuición lírica», pura, ajena a toda referencia histórica o crítica. En verdad, las obras de arte únicamente existen en las almas de los que las crean o recrean; sólo metafóricamente los objetos materiales: cuadros, esculturas, edificios, etc., se dicen «artísticos» y «obras de arte».

Para Kandinsky la obra de arte es aquello que «hace vibrar» el alma humana, incitándola para que se ocupe de sí misma y retorne a su ser. La abstracción, y no la imitación, nos permite alcanzar tal objetivo. Kandinsky es relativista: cada época produce sus obras de arte originales. Dewey pone en el centro de su sistema la experiencia pluralística del ser humano, señalando que la experiencia por antonomasia es la estética, la cual no debe estar aislada de la vida cotidiana.

Para que haya arte es indispensable la emoción —deseos, impulsos e imágenes subconscientes fusionados por la inspiración—; en caso de faltar, tendremos simplemente artesanías. Sin embargo, no basta, se requiere además habilidad técnica y capacidad de concretarla en un medio. El arte tiene una función educadora, porque sus elementos: imaginación, deseos y emociones humanas, pueden ser magníficos instrumentos para el bien moral.

Heidegger inicia su análisis del arte refiriéndose a la pintura de Van Gogh que representa un par de zapatos de campesino y encuentra que es tanto un objeto material, manipulable como cualquier otra cosa, como algo muy especial, capaz de provocar una clase peculiar de experiencia y gozo a través de desnudar lo existente, de dar su verdad.

La obra de arte establece un mundo y da a conocer la tierra. El mundo es un auto-abrirse y no tolera nada cerrado, descansa sobre la tierra; la tierra es ocultamiento y albergue. Hay una lucha entre el mundo y la tierra, pero no es de discordia o destrucción, sino una autoafirmación de sus propias naturalezas esenciales, que en la obra de arte alcanza su punto más alto. Es más, representa la esencia de esta lucha, ya que la verdad (*aletheia*: desocultamiento) que la caracteriza, ocurre justamente en la instigación de esta lucha.

Todo arte es esencialmente poesía. «Poesía» tiene aquí un sentido amplio aplicable a todas las artes y un sentido estrecho que se aplica a «poesía», la cual tiene un lugar privilegiado en el reino de las artes porque su medio, el lenguaje, «es el suceder en el cual para el hombre los seres por primera vez se descubren a él».

Clive Bell desarrolla el concepto de «forma significativa». Ésta se constituye por las líneas y los colores combinados de un modo tal que presentan formas y relaciones capaces de despertar la emoción estética, imposible de ser provocada por la representación. Lo que el artista expresa con la forma significativa es su propia emoción, experimentada por la visión inspirada de los objetos no en cuanto medios, sino en cuanto formas puras, fines en sí mismos; en otras palabras, en su forma esencial. Bell constriñe su teoría a las artes visuales, concediendo que puede aplicarse a la música.

Collingwood define al arte como expresión imaginativa. Las verdaderas obras de arte son las imágenes mentales formadas en la mente del artista antes o a medida que crea un objeto público, o las imágenes mentales que se forman en la mente del espectador que experimenta el objeto público. Diferencia el arte de la artesanía porque el artesano concibe la obra por adelantado para lograr determinados fines, mientras que el artista, «expresa las emociones» y la naturaleza de éstas no puede conocerse de antemano, ha de esperarse hasta que sean expresadas.

7.2. Tendencias cientificistas: iconología, semiología del arte y teoría de la información

a) Iconología

Ernst Cassirer y Susan K. Langer desarrollan filosofías simbolistas de reconocida influencia en las corrientes iconológicas.

Cassirer señala como capacidad típicamente humana la de crear símbolos. El arte, al lado del lenguaje, el mito y la religión, es parte del universo simbólico. Las «formas» del arte son los elementos básicos de la objetivación artística. Langer, por su parte, sostiene que el arte «es la creación de las formas simbólicas del sentimiento humano». Un símbolo es cualquier mecanismo que obtiene una abstracción, y una forma es abstracta cuando se la saca de su contexto usual. Comprender la «idea» de una obra de arte es como «tener una experiencia nueva»; su conocimiento compromete la afectividad y niveles más profundos que el de la creencia.

Ya plenamente en el terreno de la iconología, Panofsky sostiene el relativismo cultural en el arte y proporciona una metodología iconológica que consta de tres pasos: la descripción preiconográfica, el análisis iconográfico y el análisis iconológico, que corresponden a los tres *estratos de significado* en la obra de arte: 1) *primario y natural*, en el que sólo se reconocen las formas; 2) *secundario o convencional*, en el que se identifican imágenes, historias y alegorías; 3) *intrínseco o contenido,* en el que puede determinarse el comportamiento de fondo propio de la época y la cultura que condiciona al artista y que es simbolizado en la obra. Gombrich señala que toda obra de arte se origina en la mente humana, en nuestras reacciones frente al mundo mucho más que en el mundo mismo; es, pues, *conceptual*. De aquí se deduce que las imágenes no tienen valor de verdad o falsedad; simplemente son adecuadas para la expresión de unos significados dentro de un determinado marco cultural y temporal.

b) Semiología del arte

Tiene sus antecedentes en Ferdinand de Saussure, que plantea la concepción del lenguaje como un sistema de signos arbitrarios, susceptible de ser estudiado objetiva y científicamente; y en Charles S. Peirce, que describe las funciones de los signos por su relación con el objeto. En los *iconos* la relación es de semejanza; en los *índices* es de hecho, y los *símbolos*, por ser generalidades, denotan sólo clases de cosas, nunca cosas particulares. Estas doctrinas fundamentaron la identificación entre arte y lenguaje.

Ch. Morris, según algunos el padre de la semiótica artística, considera que el arte expresa una cualidad estética manifestada en una vivencia. Ella es un signo estético que nos transmite un valor; todo discurso estético —aun los verbales— son icónicos porque crean «imágenes» y no enunciados declaratorios.

Más restringidamente, el *formalismo ruso* fue un intento serio de estudiar científicamente la literatura, con fuerte influencia en los años de 1914 a 1930 y huellas aún percibibles en los desarrollos semiológicos actuales. Entre sus representantes están: Sklovski, quien señaló que hay claras diferencias entre el lenguaje ordinario que tiende a la brevedad y cuyos actos de habla se vuelven automáticos, y el lenguaje poético, que se resiste a la economía y busca transmitir las experiencias como vistas, jamás como reconocidas. Jacobson, que por primera vez incluyó a la función estética dentro de las funciones del lenguaje. Sostuvo que todas las artes se refieren

al signo, y que los contemporáneos del artista juzgan su actitud de rebeldía o sujeción respecto de las reglas en función de un código, motivo de estudio científico. Y Mukarovsky, quien sostuvo que la obra de arte es un signo, pero que el signo artístico, a diferencia del comunicativo (propio de la palabra) no es un instrumento, no comunica *cosas*, sino que expresa una *actitud determinada hacia las cosas*.

Galvano Della Volpe, estructuralista-materialista-dialéctico, aplica el criterio semántico a las artes no poéticas, señalando la clase de signo que emplean. Así tenemos que la pintura usa signos pictóricos: líneas y colores; la escultura usa signos visuales tridimensionales libres; la arquitectura usa signos visuales tridimensionales-geométricos; la música usa signos acústico-matemáticos; la danza usa gestos: pasos y posiciones; y el cine tiene como signo-base el fotograma: reproducción cinematográfica de la tridimensionalidad de las cosas reales.

Finalmente, dentro de esta tendencia, veremos la propuesta de Umberto Eco, la más lograda en la semiótica del arte. Su concepción del mensaje artístico se fundamenta en las semióticas de la comunicación (teoría de la producción de signos) y de la significación (teoría de los códigos). En el mensaje artístico se da la comunión de código y comunicación. Las características del mensaje artístico son: ambigüedad, autorreflexión, anhelo de originalidad y diversidad dentro del propio lenguaje escrito e iconocidad, entendida esta última como la reproducción de una serie de condiciones de la percepción de un objeto, seleccionadas por códigos de reconocimiento y anotadas por medio de convenciones gráficas. Los códigos icónicos permiten variaciones que van de lo moderado a lo radical; en este último caso se instituye un nuevo código, cuya función semiótica no existe ni es posible imponer; el artista de vanguardia simplemente apuesta sobre la posibilidad de semiosis y con frecuencia pierde, transcurriendo, en muchos casos, siglos para que se dé la conexión entre su mensaje y un público.

c) Estéticas informacionales

La teoría de la información de Shannon y Weaver motivó, como la semiótica, la aspiración a una estética de corte científico. Representantes de esta tendencia son Max Bense y Abraham Moles. Bense define el arte como una intervención de seres inteligentes sobre las situaciones estéticas. La obra de arte puede descomponerse en sus signos estéticos, *i.e.*, unidades mínimas representativas (color, me-

dida, ritmo) y es un medio para vehicular conocimiento (descripción) y opinión (interpretación). Moles considera toda actividad humana como comunicación y, por lo tanto, juzga que la actividad estética puede ser medible por las leyes que dirigen la transmisión mecánica de información. Identifica los conceptos de arte, artista, público, medio y originalidad con mensaje, emisor, receptor, canal y cantidad de información, respectivamente.

7.3. Tendencia sociologista

El neo-marxismo presenta la línea tradicional de rechazo a las teorías idealistas, subjetivistas y formalistas del arte; la defensa al realismo socialista, que surge a comienzos del siglo XX y que concede papel protagonista a la clase obrera; y el énfasis en la función social del arte que, en principio, debe colaborar con el advenimiento de la sociedad comunista. Dentro de este marco, surgen diversos y originales desarrollos como el de Lukács y Adorno y el de los llamados «sociólogos del arte», Hauser, Antal y Francastel.

Los estudios de Lukács están mayormente centrados en el reflejo estético, que representa la naturaleza del hombre y la unidad de la humanidad. En la evolución del arte y la literatura, la época del realismo socialista es una fase nueva situada cualitativamente por encima de todas las anteriores porque dentro de ella el arte logra ser el correcto reflejo de la realidad y desarrollar la esencia humanista del marxismo. Adorno, enfatizando el aspecto social del arte, afirma la inexistencia de la libertad total creativa del artista, porque los temas del arte expresan tendencias sociales objetivas, imprevistas aun para sus creadores. Construyó una teoría filosófica de la música, arte que, por su complejidad, es especialmente adecuado para las combinaciones dialécticas.

Los sociólogos del arte desarrollan doctrinas que constituyen una reacción frente al formalismo en la teoría artística. Hauser sostiene que el arte es expresión del poder y ocio ostentativo, además de instrumento de culto y de propaganda de ideas. Posteriormente se ocupa del concepto de la ideología en la historia del arte, del arte popular, de la transmisibilidad del arte y de los medios de comunicación de masas. Antal rechaza el formalismo y el concepto del «arte por el arte», considerando los productos artísticos como documentos de época además de obras de arte. Este punto de vista permite el estudio del arte apoyándose en la historia social, económica, política y religiosa y en la psicología social de orientación histórica, además de en la historia de la literatura y la filosofía, que inicialmente eran sus

únicas auxiliares. Francastel indica que las obras de arte son hechos sociales, sustancialmente lenguajes figurados, construidos por el artista a partir de su relación con su propia cultura y sociedad. Los valores o ideas que él expresa no pueden ser expresados de otro modo, ya que su labor no es la de reflejar sino la de crear.

Dentro del pensamiento latinamericano, en la última década del siglo XX Juan Acha aplica el método materialista histórico para el análisis del arte latinoamericano, cuyo panorama actual, señala, es el siguiente:

7.4. Tendencia analítica

El análisis del lenguaje, como nueva forma de filosofar que se centra en eliminar vaguedades y ambigüedades y en «disolver» problemas más que en construir sistemas, despliega interesantes enfoques en el tratamiento del arte.

Wittgenstein en el *Tractatus* distingue lo que puede decirse de lo que sólo puede mostrarse. El arte está dentro de esta última categoría; por lo tanto, cualquier proposición que lo incluya expresará sin-sentidos y será metafísica, *i.e.*, sin valor de verdad o falsedad. En sus *Investigaciones* introduce el concepto de *parecido de familia*, semejanzas que se sobreponen entre diferentes miembros de una familia sin que haya un rasgo observable que todos compartan. Los parecidos entre las diferentes clases de arte pueden ser de este tipo: a pesar de las similitudes obvias entre algunas obras de arte, no hay rasgos observables que todas ellas compartan. Weist toma de Wittgenstein el concepto de semejanza familiar para su noción de «concepto abierto», que no establece ninguna condición necesaria para pertenecer a un concepto determinado. Es más, de insistirse en la especificación de alguna condición necesaria, se estaría atentando contra la misma creatividad en las artes.

Goodman desarrolla una teoría general de los símbolos en la que el arte es un modelo. Distingue dos modos de referencia: la *denotación* —que caracteriza al arte— en la que el símbolo se aplica a (o denota) lo que se refiere; y la *ejemplificación*, en la que el símbolo se refiere, laxamente hablando, a propiedades. Lo típico del lenguaje artístico es que emplea metáforas; en ellas las cosas representadas no se conciben en su forma común de ser, sino *como otra cosa*, *i.e.*, se establece una consciente «confusión categorial» (en el sentido de Ryle, *i.e.*, colocar algo dentro de una clase que no le corresponde). Clasifica las artes en *autográficas* y *alográficas,* según sea significativa o no, respectivamente, la distinción entre original y copia.

Bearsley tiene una concepción claramente instrumental del arte. Aunque en un principio evita definir la «obra de arte» —introduciendo la expresión «objeto estético», que caracteriza como un objeto de la apreciación y crítica—, posteriormente la define como un objeto hecho principalmente para satisfacer el interés estético. También señala las características de la experiencia estética: atención firmemente fijada en el objeto, intensidad, coherencia y unidad. Asimismo, indica sus siguientes efectos positivos: alivia tensiones y calma los impulsos destructivos; resuelve conflictos menores den-

tro del yo y ayuda a crear integración y armonía; afina la percepción y discriminación de las sensaciones; desarrolla la imaginación; es una ayuda para la salud mental; desarrolla la simpatía mutua y la comprensión; y ofrece un ideal para la vida humana.

A partir de los años sesenta el interés de las concepciones analíticas se centra en lo que las personas hacen como miembros de grupos culturales. Mandelbaum sugirió que la definición del arte podría basarse no en características exhibibles y obvias, sino en rasgos relacionales, como por ejemplo las audiencias de espectadores reales o posibles, o la artefactualidad. Danto retomó el tema hegeliano del fin del arte, entendiéndolo como el final de una narrativa desplegada en la historia del arte a través de siglos, la cual resulta inadecuada al fenómeno del arte actual; y buscó explicar por qué objetos triviales pueden ser considerados como obras de arte. A partir de diferentes análisis va mostrando que participar en el mundo del arte supone: prontitud para asentir en una falsedad literal; reconocer que la estructura de la «metáfora» (silogismo elíptico con un término ausente y, por lo tanto, con una conclusión entimemática) es o está muy cercana a la estructura del arte; captar la fuerza retórica de la obra de arte, que busca la transformación o afirmación de la visión del mundo en quienes la experimentan; y conocer la historia del arte a fin de interpretar la obra artística y captar su fuerza retórica. El artista tiene una habilidad espontánea de capacitarnos para ver el mundo como dado por él, para expresar el interior de un período cultural y para ofrecerse a sí mismo como un espejo que pudiera despertar las conciencias.

Finalmente, George Dickie propuso la *teoría institucional del arte*, inspirada por los trabajos de Mandelbaun y Danto. Tiene dos versiones. La primera indica que una obra de arte en sentido clasificatorio, *i.e.*, sin pretensiones de evaluación, es un artefacto al que le ha sido conferido el *status* de obra de arte por algún miembro o miembros del mundo del arte. La segunda versión no sostiene que la artefactualidad pueda ser conferida y propone una diferenciación entre artefactos complejos —aquellos en los que el hombre altera el material para un determinado fin— y artefactos simples —aquellos que sin haber sufrido alteración alguna en su material, son manipulados para ejercer alguna función. Con estas salvedades, la definición de la obra de arte en esta segunda versión es la de una clase de artefacto creado para ser presentado a un público del mundo del arte. Lo interesante de esta propuesta es que fija la atención en el carácter institucional del arte. El marco mínimo de la obra está constituido por el artista y el público, pero en la actua-

lidad la institución del arte cuenta además con propietarios de galerías, publicistas, agentes, etc.

II

En general, las filosofías del arte no se han desarrollado como una rama autónoma de la filosofía, sino como subsidiarias de los sistemas que sus autores crearon; y, más recientemente, como subsidiarias de disciplinas cuyos exitosos desarrollos las animan a expandir su campo tradicional para ocuparse del arte. Como es natural, tal subordinación envuelve limitaciones, imposiciones y distorsiones. A pesar del indudable atractivo y hasta belleza de las construcciones, en los casos de filosofías del arte dependientes de sistemas, las numerosas y conocidas críticas dirigidas a éstos las dejan sin fundamento para probar sus asertos, que pretenden ser irrebatibles. En los casos de dependencia de disciplinas, se han abierto rutas promisorias, aunque con frecuencia quede la impresión de haberse forzado las extrapolaciones.

Reconociendo que son muchas las debilidades que muestran estas doctrinas —«circularidad viciosa»; imprecisión de sus términos, que de entrada impide la posibilidad de falsarlos; confusiones de arte en sentido clasificatorio y arte en sentido evaluativo, confusiones categoriales, etc.—, me concentraré en el rasgo negativo del *deslumbramiento*, por lo demás habitual en la historia de la filosofía. Cada una de las mencionadas doctrinas ha percibido algún aspecto ciertamente fundamental del arte o de alguna clase de arte, fascinante en tal grado, que ha opacado los otros elementos constitutivos del fenómeno. Así, surge un tipo de definición que no es claramente descriptiva (enfocada en lo que es), ni claramente evaluativa (enfocada en lo que valoramos), sino que es persuasiva, *i.e.*, expresa un sentimiento con respecto a un objeto y su componente descriptivo busca despertar el mismo sentimiento en otros, esto es, busca persuadir. Tal definición no es léxica (no informa lo que la gente en general significa con ella), es estipulativa (enuncia lo que va a significar) y propone una nueva convención terminológica que violenta, en cada caso, el uso común de la palabra «arte», restringe su contenido semántico al rasgo descubierto y trata de convencer que corresponde a un conocimiento objetivo, cuando lo que proporciona es, más bien, una visión sesgada.

Por el contrario, para una caracterización adecuada de un fenómeno tan complejo como es el arte deberían tomarse en cuenta los

rasgos que a través del tiempo se han ido descubriendo y que nos ayudarán a conseguir su concepto integral.

En un primer período (siglo V a.C. al XVI) el arte se conceptuó como aquello construido de acuerdo a reglas, destacándose sin embargo ciertos caracteres específicos para las artes que después se llamarían bellas: imitación, capacidad catártica y de atracción, resplandor, orden, armonía, integridad, proporción, claridad. Un segundo período (siglos XVI y XVII) fue transicional, el sentido original fue perdiéndose paulatinamente, mientras iba madurando el nuevo concepto moderno del arte. A pesar de que este período incluye el Renacimiento, uno de los períodos estelares de producción artística, no hay un pensamiento novedoso sobre el arte, aunque abunden sus clasificaciones. Se privilegia el retorno a las doctrinas platónicas especialmente relacionadas con el poder erótico del arte. En un tercer período (siglos XVIII, XIX y parte del XX) se impone el concepto moderno del arte, *i.e.*, productor de belleza; con ello se establece su dominio, diferente —en términos kantianos— del de la naturaleza y la libertad, y se lo conceptúa como una finalidad sin fin. En el siglo XIX ocurre un cambio importantísimo: la teoría de la imitación del arte, que prácticamente había permanecido dominante desde Platón, es cuestionada y ahora se concibe al arte como la expresión de la emoción del artista. Así como la teoría del arte en cuanto imitación estuvo unida a la teoría de las ideas platónicas, la teoría expresionista surge dentro del Romanticismo: el arte es la expresión de la emoción del artista. Y aparecen nuevas formas de concebirlo: la primigenia forma de autoconciencia de la Trascendencia, uno de los modos de expresión de lo divino y lo más profundamente humano, liberador de angustia y forma exhibible de la verdad, *locus* de los instintos imaginativo-metafórico y verbal-abstracto y medio de transmisión de sentimientos elevados. En el siglo XX los aportes son variados debido a las diferentes tendencias que se han dado. Por un lado, dentro de la tendencia tradicional, tenemos que el arte es concebido como intuición lírica, forma abstracta, experiencia vital, instrumento de educación, forma significativa y expresión imaginativa, para referirnos solamente a las doctrinas vistas en este trabajo. La tendencia cientificista, que constituye un giro importante en la historia del arte, lo caracterizará dentro de las vertientes iconográficas y semiológicas, como símbolo de imágenes, de sentimientos, de historias, de alegorías y del entorno cultural y conceptual del artista; o como signo capaz de transmitir valores, la visión directa de experiencias o una actitud determinada hacia las cosas; o, aun, como mensaje autorreflexivo, original e icónico; vehículo de conocimiento o comunica-

ción. La tendencia sociologista privilegiará sus aspectos de ser producto, reflejo, hecho o documento de la sociedad e instrumento de culto y de propaganda de ideas. La tendencia analítica introducirá, en un primer momento, la idea de la imposibilidad de definición, luego surgirá la asociación al arte de un concepto importantísimo para su comprensión: el de metáfora; y también se incidirá en sus aspectos instrumentales: objeto de satisfacción del interés estético y propiciador de efectos positivos. Otros rasgos también prometedores son los de artefactualidad —como rasgo genérico— y el del mundo institucional del arte —como rasgo específico.

Todo lo mencionado —e indudablemente hay otras doctrinas sobre el arte, como la psicoanalítica freudiana y jungiana, que también podrían incluirse— es importante para la comprensión del arte en general y, en algunos casos, especialmente iluminador para un arte específico. Ahora bien, el hecho de que aún no se haya encontrado la definición perfecta ¿es un indicio de que el arte ha muerto o está muriendo, que vivimos en una era post-artística como vaticinó Hegel y vuelve a sostener Danto? Creo justamente lo contrario.

Uno de los rasgos del arte «vivo» para Hegel y en el que inciden también Dewey y Heidegger, entre otros, es el de su estar entretejido con la vida misma, a decir de Hegel proporcionando un gozo inmediato, en su simple ser sin reflexión; por el contrario, el carácter reflexivo le quita su verdadera esencia. Ahora bien, según señala Danto, en la primera mitad del siglo XX, la que denomina la *Era de los manifiestos,* el carácter reflexivo del arte se hace absolutamente evidente con las proclamas de clases «únicas», captadoras —cada cual— de la «verdadera esencia» del arte. Hay una reflexión evidente que apela no ya a los sentidos sino a lo que Hegel llama juicio y a nuestras creencias de lo que el arte es, perdiendo así su esencia original. Pero, pasada la Era de los manifiestos, se da, incluso en los artistas (Wharhol, por ejemplo), una tolerancia que igual permite respetar y gozar las formas representativas y expresivas del arte, como incluir dentro de su esfera artes nuevas (la fotografía y la cinematografía); artes absolutamente ajenas a la cultura occidental como el de la Ceremonia del té; y artes populares (tejidos, artesanías, costura, perfumería, gastronomía y series de televisión); lo cual, unido a la preocupación —en algunos casos obsesiva— por la belleza en productos industriales, tal vez sea índice de que el arte recuperará sus raíces vitales e iniciará nuevos desarrollos, que quizás tengan que ver con la concepción primitiva de *techné*, en un nuevo nivel ciertamente enriquecido y próximo a la vida, según los reclamos de Hegel y

otros. Con el fenómeno artístico ocurre lo mismo que con el fenómeno humano. Ya Sartre indicó que los rasgos peculiares de la *existencia* eran el continuo cambio y la inesencialidad, hasta la llegada de la muerte. Que no hayamos elaborado todavía la definición esencial del arte, a pesar de haber hecho significativos avances en su comprensión, es una prueba de que aún está vivo y cabe esperar se despliegue en nuevas y sorpresivas formas.

BIBLIOGRAFÍA

Acha, J. (1993), *Las culturas estéticas de América Latina,* Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Agustín (1951), *De Musica*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

Aristóteles (1964), *Metafísica*, *Ética nicomaquea*, *Retórica*, *Poética*, *Política*, en Íd., *Obras Completas*, Aguilar, Madrid.

Arrieta, T. (1991), *Sobre «El origen de la obra de arte» de Heidegger,* UNSA, Arequipa.

Bayer, R. (1965), *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México.

Bearsley, M. C. (1981), *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism,* Hackett Publishing Company, Inc, Indianapolis.

Bense, M. (1960), *Estética*, Nueva Visión, Buenos Aires.

Brand, P. Z. (1999), «Symposium: Beauty Matters»: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 1, 1-8.

Burger, P. (1987), *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Calabrese, O. (1985), *El lenguaje del arte*, Paidós, México.

Collingwood, R. G. (1960), *Los principios del arte*, Fondo de Cultura Económica, México.

Coomaraswamy, A. K. (1987), *Teoría medieval de la belleza*, Tradición Unánime, Barcelona.

Cothey, A. L. (1990), *The Nature of Art*, Routledge, London.

Croce, B. (1943), *Aesthetica in Nuce*, Interamericana, Buenos Aires.

Danto, A. C. (1981), *The Transfiguration of the Commonplace,* Harvard University Press, Cambridge.

Danto, A. C. (1986), «The End of Art», en Íd., *The Philosophical Disenfranchisement of Art,* Columbia University Press, New York.

Danto, A. C. (1997), «Three Decades after the End of Art», en Íd., *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History,* Princeton University Press, Princeton.

Dickie, G. (1997), *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach,* Oxford University Press, New York.

Eco, U. (1979), *Obra abierta*, Planeta, Barcelona.

Formaggio, D. (1992), *La muerte del arte y la estética,* Grijalbo, México.

Gombrich, E. H. (1983), *Imágenes simbólicas*, Alianza, Madrid.

Goodman, N. (1976), *Los lenguajes del arte,* Seix Barral, Barcelona.
Hegel, J. G. F. (1958), *De lo bello y sus formas*, Espasa-Calpe, Madrid.
Hegel, J. G. F. (1973), *Introducción a la estética*, Península, Barcelona.
Heidegger, M. (1977), «The Origin of the Work of Art», en Íd., *Basic Writings,* Harper & Row, Publishers, New York.
Higgins Kathleen y Rudinow, J. (1999), «Introduction»: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 2, 109-118.
Hofstadter, A. y Kuhns, R. (1964), *Philosophies of Art & Beauty,* The University of Chicago Press, Chicago.
Hospers, J. (1976), *Introducción al análisis filosófico*, Alianza Editorial, Madrid.
Kant, I. (1951), *Crítica del juicio*, en Íd., *Clásicos inolvidables,* El Ateneo, Buenos Aires.
Kristeller, P. O. (1986), *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid, Taurus.
Langer, S. K. (1958), *Nueva clave de la filosofía*, Sur, Buenos Aires.
Lukács, G. (1966), *Aportaciones a la historia de la estética*, Grijalbo, México.
Nietzsche, F. (1981), *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid.
Ocampo, E. y Peran, M. (1991), *Teorías del arte*, Icaria, Barcelona.
Platón (1966), *El político, La República, El sofista, Las leyes, Ion, Phaedrus, El Symposium,* en Íd., *Obras Completas,* Aguilar, Madrid.
Plotino (1963), *Enéada primera*, Aguilar, Buenos Aires.
Sánchez Vásquez, A. (1996), *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, Fondo de Cultura Económica, México.
Schaeffer, J.-M. (2000), *Art of the Modern Age*, Princeton University Press, Princeton.
Schopenhauer, A. (1960), *El mundo como voluntad y representación,* tres volúmenes, Aguilar, Buenos Aires.
Schelling, F. G. J. (1963), *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*, Aguilar, Buenos Aires.
Scruton, R. (1998), *The Aesthetics Understanding*, St. Augustines's Press. South Bend, Indiana
Sobrevilla, D. (1981), *La estética de la Antigüedad*, Universidad de Carabobo, Valencia.
Sobrevilla, D. (comp.) (1991), *Filosofía política y estética en la Crítica del Juicio de Kant,* Instituto Goethe, Lima.
Tatarkiewicz, W. (1980), *A History of Six Ideas. An Essay in Aesthetics*, Polish Scientistic Publishers/Martinus Nijhoff, Varsae/Den Haag.
Taylor, P. (1999), «Malcolm's Conk and Danto's Colors»: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 2, 16-25.
Tommes, A. (1998), *Was ist Kunst?*, Gardez! Verlag, St. Augustin.
Wittgenstein, Ludwig (1986), *Philosophical Investigations*, Blackwell, Oxford.
Zangwill, N. (1999), «Art and Audience»: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 3, 315-330.

CATEGORÍAS ESTÉTICAS

Pablo Oyarzun R.

I. INTRODUCCIÓN

¿Qué ha de entenderse por categoría estética?

El término «categoría», introducido por primera vez por Aristóteles como vocablo técnico en la filosofía —descontada su prehistoria pitagórica y su preparación platónica—, pertenece al contexto de una reflexión acerca de las condiciones bajo las cuales el *logos* (lenguaje y pensamiento) se refiere al ser y los entes, discriminando sus rasgos fundamentales. Las categorías son, pues, los conceptos supremos a partir de los cuales el discurso articula la comprensión de lo real. En la medida en que es posible discernir en ello sendas regiones, en vista de las cuales se configuran las diversas intenciones discursivas, cabe hablar de categorías éticas o estéticas, por ejemplo. Las categorías estéticas tendrían que presentarse, pues, como los conceptos supremos que articulan el dominio de lo estético.

Pero a esta acepción amplia es preciso añadir una determinación más precisa. La reflexión que está en la base del discernimiento de las categorías envuelve, a su vez, una auto-comprensión de la empresa filosófica que no sólo proyecta para ésta la adquisición del estatuto de ciencia, sino que la concibe también como investigación de los fundamentos del discurso científico en general, en la medida en que se entiende que una ciencia requiere, para su constitución, de una determinación de los conceptos que circunscriben el ámbito de la realidad al que se refiere. Precisamente en este sentido empieza a hablarse de «categorías estéticas», y por cierto

muy tardíamente, en el ámbito de la estética moderna. La introducción del término «categoría» en estética, para designar sus conceptos y términos fundamentales, está estrechamente relacionada con el propósito de constituir a la estética en ciencia. Según indicación de Robert Blanché (*Des catégories esthétiques,* 1979), ocurre por primera vez con Karl Groos (*Einleitung in die Ästhetik,* 1892); poco después Victor Basch emplea el término en su *Essai critique sur l'esthétique de Kant* (1896), y luego lo toma y difunde Charles Lalo a partir de *L'Esthétique expérimentale contemporaine* (1908).

Sin embargo, por muy usual que se haya hecho el empleo de la expresión —y, ciertamente, sin que ello suponga adherirse a ese proyecto epistemológico— no parece haber suficiente claridad sobre su contenido y sus alcances e, incluso, sobre su misma pertinencia. Cualquier intento de determinación de las «categorías estéticas» —para no hablar aún de su posible clasificación— se enfrenta de inmediato a dificultades, algunas de las cuales son salvables, en tanto que otras pueden llegar a ser desoladoras.

Una primera dificultad concierne a la posibilidad misma de dicha determinación, es decir, al sentido que tiene hablar, en general, de semejantes «categorías». Hasta cierto punto, se reedita a propósito de este problema, en un plano meta-teórico, el desafío rayano en paradoja que traía, a la vez, perplejidad y entusiasmo a los edificadores del discurso de la estética en el siglo XVIII: enunciar las reglas del comportamiento estético, es decir, de algo que, en virtud de su aparente clausura subjetiva, escapa a toda regulación, de modo que las esperanzas de acotar en su rigurosa especificidad y originariedad «lo estético» urgen a encontrar los parámetros propicios, so pena de verse frustradas por la tácita o explícita reducción de ése a partir de criterios extra-estéticos. La expresión misma de «categoría estética» tiene ese aire de paradoja, y en este caso parece harto más difícil disiparlo. Porque una cosa es fundamentar —en clave psicológica, antropológica, trascendental o especulativa— la relación estética con el mundo, describiendo, deduciendo y clasificando sus diversos modos, y otra pretender que la multiplicidad de términos y giros en que los sujetos acuñan las diversas posibilidades de esa relación puedan ser unívocamente encasillados en una tabla de nociones supremas. Más aún: si se concediera la posibilidad de un tránsito expedito desde aquellos esquemas de fundamentación a la especificación sistemática de los predicados estéticos, todavía habría que lidiar con el hecho de que estos predicados están sujetos a modificaciones históricas que no sólo hacen improbable el establecimiento de una tabla permanente, sino que

también afectan de equivocidad a los mismos términos que ella pudiese contener.

Una segunda dificultad, en cierto modo asociada a la precedente, pero esta vez del lado de aquello a lo cual se aplica el atributo estético, es la siguiente: una categoría es un predicado supremo, un modo originario de referirse a lo que hay desde un punto de vista estructural. Nada obsta, por lo tanto, para que los individuos que pueblan el universo y en que se detalla «lo que hay» puedan ser interpelados mediante tales predicados. Sin embargo, los fenómenos estéticos se caracterizan no sólo por su individualidad, sino por su *singularidad:* decir que algo es bello no es ofrecer un criterio catalogador para un conjunto de individuos, discernir un rasgo común a todos ellos, sino subrayar lo que diferencia y singulariza a ese algo respecto de su entorno, marcar, por tanto, que está dotado de un índice de inconmensurabilidad que lo señala en medio del mundo. Desde este punto de vista, el intento de pergeñar una taxonomía sistemática de nuestro lenguaje estético podría constituir meramente un ejercicio abstracto y formal que pierde de vista precisamente lo que define a un fenómeno estético como tal. Sin embargo, es posible que esta objeción yerre su blanco. Las categorías estéticas, de haberlas, no son nociones que describan al fenómeno estético en la unidad y totalidad de sus características, sino conceptos que permiten identificar aquellos rasgos que hacen de él, precisamente, un hecho estético. Y estos rasgos, naturalmente, no son privativos de un caso en particular, sino comunes a muchos casos, aunque el modo en que se presenten en ese conjunto pueda divergir ampliamente en vista de la integridad del fenómeno singular.

Una tercera dificultad, que en cierto modo resulta de las precedentes, tiene que ver con la noción misma. La decisión sobre su alcance no es inocua. Se juega, por una parte, el problema del campo de aplicación de tales «categorías». Como tales, éstas son predicados supremos con los cuales se discierne en su especificidad a los fenómenos correspondientes. ¿Nos referimos con ello a los modos subjetivos de registro de tales fenómenos, o radica en esos predicados la pretensión de identificar caracteres objetivos de aquéllos? ¿Se debe contar con una distribución de los predicados estéticos en categorías de raigambre objetiva y subjetiva? Y más allá: ¿en qué relación están los predicados propiamente estéticos con determinadas características no-estéticas de los objetos a que se aplican?

El atolladero metodológico que esto trae consigo empeora al preguntar sobre qué bases teóricas se procederá al establecimiento de una tabla de categorías. ¿Puede contarse con la posibilidad de

postular ciertos principios filosóficos apriorísticos desde los cuales deducir las nociones supremas? Diversas posibilidades han sido ensayadas, sin que exista ni siquiera un principio de consenso sobre el punto. Además, los ensayos de esta índole suelen poseer un aire de artificialidad, porque se ven llevados a forzar la semántica de los términos y la textura de sus relaciones para acomodarlos a la horma propuesta. Pero tampoco resulta enteramente promisoria la alternativa empirista de empadronar la multiplicidad de predicados que aportan los usos lingüísticos ordinarios. ¿Cómo pesquisar, en el abundante vocabulario que puebla las estimaciones estéticas, las matrices desde las cuales se acuñan sus términos? Un simple acopio de locuciones, aunque se despejen pasablemente sus significados, no podrá ofrecer algo más que un censo indefinido sin articulaciones internas. Basta imaginar —sin ninguna pretensión de exhaustividad— un resultado como éste: bello, bonito, gracioso, pintoresco, poético, sublime, heroico, patético, conmovedor, trágico, cómico, satírico, chistoso, clásico, romántico, ingenuo, sentimental, característico, interesante, etc.; y ello sin contar los vocablos que modulan negaciones y privaciones estéticas: feo, terrible, horroroso, *kitsch,* caricaturesco, grotesco, siniestro, etc., que a menudo se cruzan con algunos de los términos positivos. El mero vistazo a semejante catálogo desanima.

Un inconveniente de otro orden, digamos de idoneidad, se presenta cuando se pregunta qué sentido puede tener el prurito de discernir los conceptos articuladores de la dimensión de lo estético en vista de los contextos efectivos en que son utilizados. Existen suficientes razones para suponer que ésta es una empresa que sólo podría interesar a los profesionales de la filosofía. El empleo de los términos estéticos en la comunicación ordinaria suele ser tan laxo como comprensivo. Celebrar la belleza de algo —ya sea con este mismo término o con uno de los que mantienen con él siquiera alguna vaga afinidad— resulta más o menos transparente en cuanto a las intenciones que van implicadas en el enunciado, por improbable que sea un acuerdo unánime al respecto. El lego al que se molesta con la observación de que su discurso es impreciso tendría pleno derecho a preguntar qué utilidad puede tener, para los efectos de comunicar su parecer y su estado de ánimo, acudir a una tabla de términos más sofisticados, si sus expresiones ya son suficientemente elocuentes. Pero ésta es otra objeción que suena extemporánea: este tipo de apreciaciones, por efusivas que sean, no se reducen a ser meras interjecciones, y ya la profusión de vocablos y giros de que nos valemos para proferirlas anuncia una pluralidad

de connotaciones y matices cuyo reconocimiento contribuye, por lo demás, al enriquecimiento de la cultura y la comunicación estéticas.

Un último escollo es la sospecha de que una tal determinación tendría que quedar restringida al tiempo histórico de surgimiento y de vigencia de la estética como disciplina filosófica (del siglo XVIII a nuestros días), y que la incorporación de reflexiones anteriores como sustento sería convicta de extrapolación abusiva. ¿Cabrá hablar de «categorías estéticas» en la confianza de que esta expresión puede fungir por igual para las reflexiones antiguas, medievales y renacentistas y para las modernas? Tal vez no sea descomedido hablar en sentido lato de la «dimensión de lo estético» como perteneciente al proyecto del pensamiento occidental al menos a partir de Platón o, en todo caso, de Aristóteles, pero parece claro que el proceso de esta constitución supone modificaciones esenciales respecto de las teorías precedentes sobre lo bello y sobre el arte. Como ya tendremos oportunidad de reseñar, mientras los términos que ponen en juego las teorías tradicionales para determinar su asunto son notas de lo real, aquellos que caracterizan a las teorías modernas son notas prioritarias de una peculiar experiencia subjetiva. Este cambio tiene una especial importancia a la hora de examinar los diversos intentos de discernir y ordenar sistemáticamente las «categorías estéticas», puesto que en ellos se puede advertir una oscilación permanente entre una adjudicación de objetividad a los términos y una remisión de su fundamentación y validez a la esfera subjetiva. Y agréguese todavía lo que ya hemos dicho: la propia noción de «categoría estética» es un tardío retoño en el desarrollo de la disciplina: sólo a fines del siglo XIX y comienzo del XX hace su entrada en el discurso explícito de una estética que, al mismo tiempo que busca delimitar más rigurosamente su región, pierde cada vez más —y esto no es un punto menor— el vínculo con las transformaciones y manifestaciones estéticas más incidentes de su propio tiempo.

II. CATEGORÍAS, JUICIOS Y EXPERIENCIA ESTÉTICA

Si hablamos de «categorías estéticas» debemos preguntarnos qué es lo que ellas rigen y articulan. Evidentemente, son términos a los que apelamos cuando emitimos *juicios* estéticos. Luego, una decisión sobre el carácter de tales juicios es determinante a la hora de establecer cuál es el sentido que estos términos poseen. Sin embar-

go, los enunciados que tienen relevancia estética pueden ser de muy diversa índole. Si restamos aquellos que se limitan a expresar desnudamente una satisfacción o descontento, los hay que se refieren a aspectos muy dispares de los fenómenos o las experiencias atinentes. ¿En qué relación están las «categorías» estéticas con las «propiedades», las «cualidades» (Beardsley), las «formas» (Vischer, Volkelt), los «valores» (Ingarden) y los «conceptos» estéticos (Sibley)? En muchos casos se observa una tendencia a identificar las «categorías» con alguno de estos otros principios. Por eso mismo, parece indispensable establecer algunas distinciones fundamentales —que obviamente no pueden estar exentas de controversia— entre estos términos.

En los juicios estéticos formulamos *evaluaciones* de determinados fenómenos a partir de la experiencia que tenemos de ellos. En este sentido, las «categorías estéticas» parecen indisociables de la idea de ciertos *valores* estéticos puros o peculiares. Los juicios de gusto en que ellas son empleadas no se limitan a constatar o describir la presencia de alguna propiedad o de un conjunto de atributos en el objeto juzgado, sino que declaran que éste —en razón de esa presencia o de algún otro motivo— es *meritorio*. Las «categorías» articularían, en consecuencia, los diversos caracteres de mérito estético que fundamentan la aprobación o, en términos más generales, la respuesta del espectador.

Una pregunta relevante será, entonces, cuál es el fundamento de estas evaluaciones. Si bien en ellas se expresan las reacciones que los espectadores experimentan a propósito de dichos fenómenos, no se puede suponer que su fundamento sea exclusivamente subjetivo. Por el contrario, toda evaluación estética puede ser sustentada —directa o alusivamente— en determinados rasgos del fenómeno mismo, si bien cabe que éstos sólo se vuelvan temáticos a partir de una específica actitud del sujeto. La noción de experiencia estética puede servir bien al interés de considerar ambos lados de la relación. En consecuencia, una exposición de la categorías estéticas pareciera requerir como fundamento un esclarecimiento plausible de la estructura de esa experiencia.

De cualquier modo, han de ser particularmente atendibles tanto los intentos de elaborar una teoría de la experiencia estética que permita cimentar el discernimiento de categorías propiamente dichas, como aquellos otros que buscan asentar la naturaleza irreducible de los predicados estéticos. Como un ejemplo de lo primero, hace ya medio siglo, Mikel Dufrenne (1982-1983) argüía en pro de la constitución de una «estética pura» en plan trascendental, propo-

niendo la identificación de lo que él denomina «categorías afectivas *a priori*», que posibilitan la apropiación emotiva del fenómeno estético y, en particular, artístico, en cuanto que define su valor, esencialmente vinculado al descubrimiento de verdades de la naturaleza inaccesibles de otro modo. Por otra parte, Frank N. Sibley (1959, 1965) traza una línea demarcatoria entre los conceptos estéticos y no-estéticos de los cuales se valen los emisores en sus juicios sobre las obras de arte. Dos rasgos principales distinguen a los primeros: en cuanto acuñan las cualidades estéticas de un objeto con intención evaluativa, suponen, por una parte, una capacidad en el observador (el «gusto») para discriminar, por ejemplo, la gracia de dicho objeto; por otra, son específicos, en la medida en que no están condicionados por los conceptos no-estéticos, que, sin embargo, identifican y describen las propiedades relevantes del objeto para aquella evaluación. Dicho de otro modo, la enunciación de las propiedades de una obra no implica su estimación en términos de la cualidad estética que el observador pueda atribuirle. Ciertamente, no se sigue de aquí la posibilidad de conformar un sistema de categorías, pero la aseveración de que el juicio estético propiamente tal se formula sobre la base de conceptos peculiares contribuye eventualmente a ese propósito.

Pero entonces, ¿cuáles serán los requisitos que han de ser satisfechos si se quiere alcanzar una clasificación coherente y válida? En buena medida ya lo hemos sugerido. Parece indispensable, en primer término, una explicación del fundamento común de las categorías estéticas, es decir, de la experiencia estética. Sobre esta base se debería hacer posible reconocer los modos originarios, irreducibles entre sí, en que esta experiencia se articula. Luego, habría que disponer de un hilo conductor unívoco que permita la criba sistemática de los predicados y no desatienda al léxico ordinario de las evaluaciones estéticas. Pero es controvertible suponer que deba o pueda garantizarse la universalidad de cada uno de ellos, indiferente a la distinción entre naturaleza y arte, a la inscripción histórica de los fenómenos de los cuales se predican y a los contextos culturales en que son empleados. A cambio de ello, y habida cuenta de sus ámbitos de aplicación y validez, sería exigible una precisa elucidación de su pertinencia, y, por lo tanto, una interpretación persuasiva de la estructura, régimen, intencionalidad y usos del juicio estético.

Desde el punto de vista sistemático, como ya hemos indicado, se presenta fundamentalmente la dificultad para acotar la multiplicidad de predicados estéticos, para establecer una tabla verosímil

de los mismos, para hallar un criterio seguro de su deducción. Y no es sólo que resulte arduo identificar los contenidos conceptuales que subyacen a las expresiones lingüísticas de las cuales nos servimos en la apreciación y la comunicación estética, sino que estas expresiones o son de procedencia diversa, o están múltiplemente determinadas por sus empleos en contextos distintos. Así, por ejemplo, una nómina amplia de predicados estéticos puede mostrar que unos han surgido de perspectivas estilísticas (clásico, manierista, barroco, romántico), otros de formas artísticas o de órdenes genéricos (poético, pintoresco, trágico, cómico), unos se refieren al impacto subjetivo (conmovedor, patético, apacible), otros a las características que debe poseer un determinado objeto para provocar lo que se estime como comportamiento estético propiamente tal en el sujeto (bonito, fantástico, grandioso).

Otro inconveniente concierne a los supuestos que muchos de estos términos, si no todos, traen consigo. La conformación del léxico estético es heterogénea en intención y procedencia, y el esclarecimiento de determinadas expresiones va asociado a menudo a concepciones filosóficas, orientaciones estilísticas y condicionamientos culturales, de manera que no se puede separar limpiamente la carga semántica de los términos de su inscripción teórica, histórica o contextual.

III. ENSAYOS DE CLASIFICACIÓN

Variados son los intentos de establecer un cuadro convincente y exhaustivo de categorías estéticas. Sin considerar las propuestas nacidas en el seno del Romanticismo y del Idealismo —como, por ejemplo, la de K. W. F. Solger (1980), que sumaba a lo bello y lo sublime lo gracioso y lo digno, lo trágico y lo cómico—, consultando, pues, sólo las que responden explícitamente al propósito de aquella fijación, cabría mencionar a Max Dessoir (*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* 1906), que computa cinco categorías: bello, sublime, trágico, cómico y feo. Theodor Lipps (*Los fundamentos de la estética,* 1923-1924), apoyado en su aproximación psicologista y en el principio de la empatía, concentra su análisis en la belleza, lo sublime y lo trágico, en tanto que excluye lo cómico y concibe lo feo como antivalor que sirve de contraste a la belleza. Compartiendo con Lipps el principio de la empatía, J. Volkelt (*System der Ästhetik,* 1905-1914) propone, en cambio, ocho, distribuidas por pares: bello y característico, gracioso y en-

cantador, sublime y conmovedor, cómico y trágico. Si atendemos a la recensión que suministra Blanché (1978) sobre algunos ensayos del medio francófono, veremos que, más complejamente, Charles Lalo (*Notions d'esthétique,* 1925) combina el principio general de la armonía (buscada, poseída, perdida) con la tripartición convencional de las facultades (inteligencia, voluntad, sensibilidad) para obtener un esquema de nueve categorías: sublime, bello, espiritual, trágico, grandioso, cómico, dramático, gracioso, ridículo. Siempre bajo el principio de la armonía y de su distinción triádica, Lalo rediseñó posteriormente su tabla, deslindando tres nociones prototípicas bajo las cuales se inscriben diversas categorías: lo terrible (sublime, trágico, dramático, patético, etc.), lo apacible (bello, grandioso, gracioso, bonito, pintoresco, etc.) y lo risible (espiritual, cómico, humorístico, ridículo, grotesco, etc.). De manera menos dogmática, y atenta al uso históricamente consolidado de los términos, Étienne Souriau («Art et vérité», 1933) procura concertar sus grandes matrices y disponer los predicados en pares opuestos; así, el canon clásico suministra seis nociones (bello/grotesco, sublime/cómico, bonito/trágico), el romántico otras seis (poético/dramático, fantástico/patético, irónico/empático), y hay todavía doce categorías intercalares o de transición (elegíaco/melodramático, gracioso/pírrico, pintoresco/heroico, espiritual/lírico, satírico/grandioso, caricaturesco/noble). Por último, Raymond Bayer (*L'esthétique de la grâce,* II, 1933-1934, y *Traité d'esthétique,* 1956), basándose en el principio del «equilibrio», elabora un catálogo de tres categorías fundamentales en cuya mitad está lo bello y a sus costados lo sublime y lo gracioso (por déficit o añadidura, respectivamente), a los cuales se agrega lo cómico y lo barroco, sin hablar de otras categorías de rango accesorio.

Casi está de sobra llamar la atención sobre el aspecto artificioso y forzado que muestran todos o casi todos estos proyectos. Se suma a ella la oscilación epistemológica, que busca prestarle estatuto de ciencia a la estética apelando —en varios de los casos reseñados— a basamentos psicológicos o sociológicos, confiscándole a aquélla su especificidad. No serán estos reparos, en última instancia, los que llevaron a algunos autores, en el mismo tiempo en que diversos teóricos intentaban establecer un sistema de categorías, a reprobar el propósito considerándolo impertinente desde el punto de vista de los fundamentos de la experiencia estética y artística. Benedetto Croce y Robin G. Collingwood son de ese parecer: ambos comparten la convicción de que esta experiencia consiste en la expresión de emociones, como un todo unitario, indiscernible y dinámico.

Croce (1969) basa esta tesis en una concepción de la intuición como activa transformación de las impresiones mediante la «fantasía», lo que la iguala a la expresión, en una unidad que no admite distinciones originarias entre géneros y categorías. Por su parte, Collingwood (1958) insiste en el carácter inmanente de la actividad mental que define a la creación artística, en virtud de lo cual toda consideración de las propiedades o criterios de la experiencia estética es necesariamente subsidiaria.

El cúmulo de dificultades que entorpecen el logro de un sistema de categorías admisible —y que no sólo son de orden práctico, sino también de principio—, así como los múltiples reparos a que están expuestas las tentativas existentes, tienen fuerza de exhortación para resignar siquiera el esbozo de una exposición de esa índole. Nuestra opción será presentar un reporte, esperamos que tolerablemente razonado, del proceso histórico a través del cual se ha producido la diversificación de los predicados estéticos.

IV. PARA UNA HISTORIA DE LAS CATEGORÍAS ESTÉTICAS

La historia de las categorías estéticas está dilatadamente dominada por la primacía de la *belleza*. El *Hipias mayor* de Platón, al recusar la variedad de opiniones circulantes sobre lo bello (rebajadas a un catastro más o menos aleatorio), sienta las bases para el establecimiento de un concepto filosófico de la belleza. La condición para ello es doble: por una parte, el reconocimiento de que belleza y bien son inseparables; desde el temprano diálogo recién citado hasta las *Leyes* no abjura Platón de este credo. En segundo lugar, la diferencia entre lo sensible y lo inteligible. Las cosas o eventos del mundo sensible de los cuales se predica el término se hacen merecedores de éste sólo porque participan de la belleza inteligible. Esto implica a su vez que el órgano propio para la aprehensión de la belleza es la razón. Demás está decir que una comprensión de esta índole veda la posibilidad de llamar estética a una ciencia de lo bello. No obstante, el idealismo platónico no excluye la noción de una belleza sensible. Pero ésta adquiere su verdadero significado y su validez sólo porque se constituye en la ocasión para despertar en el ser humano la aspiración a lo inteligible, en un programa erótico de ascensión a la cima del ser *(Simposio)*. En esta medida, será sólo lo que se ofrece a los sentidos «teóricos» —la vista y la audición— lo que merezca ser acreditado como belleza en el plano sensible. En estos mismos término explica Plotino la belleza en los tratados

pertinentes de las *Enéadas,* con la salvedad de que su intención sistemática lo lleva, por una parte, a vincular el prestigio de la idea con el principio aristotélico de la forma (bello es lo que ha sido informado plenamente por la divinidad), y, por otra, a establecer una distinción en el seno de lo inteligible entre belleza y bien.

Obviamente, esta concepción de la belleza concibe la relación estética con el ente como un modo de conocimiento y adjudica a la belleza misma un carácter esencialmente objetivo, ónticamente fundado, e integrado en una concepción teleológica del universo. Esta convicción sigue vigente en la Edad Media. En la que, sin perjuicio de su concisión, es la más eficaz de las determinaciones escolásticas de la belleza (y un verdadero epítome de la concepción tradicional), aportada por Tomás de Aquino (*Summa Theologica,* I q. 39 a. 8), ésta se define como la manifestación de la forma propia de una cosa o como la compatibilidad de las partes en acuerdo con la naturaleza de una cosa, que supone el cumplimiento de tres requisitos: «primero, la integridad o perfección, pues lo defectuoso es por eso mismo feo; segundo, la proporción o consonancia [de las partes en un todo]; y tercero, la claridad». De esta suerte, la belleza de las cosas remite a su fuente creadora, de modo que ella no es sino la manifestación de la majestad y magnificencia de Dios *(splendor Dei),* en tanto que la belleza de los entes sensibles del mundo y del mundo mismo es un trasunto de la perfección divina.

La producción de belleza que está en el fundamento de esta ecuación medieval, unida a la explicación de su principio por la idea interna y a la firme creencia en el orden y finalidad de la naturaleza que la razón y la inspección empírica ponen al descubierto, fundamenta la concepción renacentista de la belleza, su localización esencial en el arte, la vocación imitativa y a la vez enaltecedora de éste y la exaltación de la facultad creadora del artista. Ésta es la aptitud excepcional de un individuo privilegiado por dones naturales para concebir la idea que permite idealizar las apariencias sensibles en su bello despliegue. El sello platónico y neoplatónico de las elucubraciones renacentistas cifran la belleza en la proporción matemática (Marsilio Ficino) y la refieren a un orden trascendente que el artista está encargado de revelar. Habrá que esperar a la irrupción del manierismo y de las sagaces teorías de Baltasar Gracián, E. Tesauro y Federico Zuccari para observar un giro de aquella concepción fuertemente objetiva hacia la soberanía caprichosa del creador, enfrentado a un mundo complejo que sólo puede ser aprehendido en términos paradójicos y exige, para

su representación, el forzamiento y la deliberada alteración de las proporciones.

La noción tradicional de belleza tiene, pues, un aura metafísica. Prosperó en los tiempos en que *lo presente* fijaba el modo fundamental de ser de las cosas, incluidos los seres humanos. Con el término «belleza» se designaba, entonces, cierto *vigor de presencia* de lo presente, en virtud del cual éste —ciertas cosas presentes dotadas de ese prestigio— se destaca respecto de su entorno, al tiempo que también realza, en virtud de su propia fuerza, la presencia de ese entorno. Lo bello era el manifiesto calce de las cosas en el mundo y del mundo en las cosas. Por la asíntota del liviano juego de espejos entre unas y otro, comunicaba el hombre con la trascendencia: la idea, lo uno, Dios. Las viejas nociones correlacionadas esencialmente con la belleza *(tò kalón): kósmos, mundus, pulchrum,* que contienen la idea de «limpio y ordenado», apuntan hacia la dimensión presencial del ente en cuanto ésta se despliega desde sí misma en la cosa o evento que llamamos «bello». En el objeto «bello» deviene manifiesto no sólo lo pertinente a éste, sino el estar presente del ente en cuanto tal a partir de una condición de presencia que con aquél y en aquél se hace también manifiesta: esa condición de presencia es precisamente el «mundo». Con el ente «bello» y en él, y sin más, se patentiza el «mundo». Éste es, justamente, el rasgo originario de inteligibilidad del concepto tradicional de lo «bello». De acuerdo a dicho rasgo, el «puro estar presente» del ente singular acusa el momento de la *forma* (lo *formosus*), que aquí se determina como la estructura de semejante acontecer.

La herencia clásica, medieval y renacentista, junto con subrayar la proporción, el orden, la simetría y la virtud ostensible de la lucidez o claridad como distintivos idiosincrásicos de la belleza, destaca como rasgo fundamental suyo la armonía de la forma. Por cierto, la armonía (como las previas características) no es propiamente una categoría estética: tendría que ser concebida como una condición de lo bello. Una mirada panorámica a las teorías de la belleza revela la tenacidad de esta condición, desde las concepciones antiguas (cuyo exponente paradigmático a este respecto es Plotino) y medievales, que le asignan a la noción un basamento cosmológico, hasta las modernas, que la refieren a procesos subjetivos. Así, tanto Shaftesbury (*Characteristics,* 1711) como Francis Hutcheson (*An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue,* 1725) arguyen que el sentimiento placentero que provoca un objeto bello es esencialmente armonioso, y Kant propone una mirada más radicalmente cimentada en el sujeto, al formular que el

placer en lo bello es el resultado de un juego armonioso de las facultades de conocimiento.

Pero, ciertamente, el siglo XVIII y el surgimiento de la estética propiamente dicha traen una transformación sustancial en la concepción de la belleza y, en general, de las cualidades estéticas. Puede hablarse, de hecho, de una profunda ruptura con las notas esenciales del concepto pre-estético de belleza. Si para la tradición ésta se definía por su radicación en la región ontológica de lo inteligible —sin perjuicio, como se dijo, del reconocimiento de la belleza sensible, pero con expresa derivación de la misma respecto de la belleza suprasensible— y por la atribución de carácter objetivo, real, para la concepción estética, no obstante lo diversas que puedan ser sus variantes, la belleza debe ser remitida al orden de lo sensible y referida a la dimensión de lo subjetivo: las comprobaciones pueden ser obtenidas en cualquiera de las vertientes fundamentales del pensamiento estético dieciochesco: racionalista, empirista, trascendental. Recuérdese a Diderot, que admitiendo la existencia de la Belleza en sí, rechaza que pueda tratársela al margen de la experiencia perceptiva. Más afiladamente, se puede citar el aserto rotundo de David Hume (*The Standard of Taste,* 1757): «la belleza no es ninguna cualidad en las cosas mismas; existe meramente en la mente que las contempla; y cada mente percibe una belleza diferente». Ciertamente, se podrá argüir que la idea de que la belleza está esencialmente vinculada al placer es compartida por todos los filósofos que han abordado el tema; pero la exégesis de ese vínculo en términos de una contribución decisiva de la bella manifestación a las pretensiones de una inteligibilidad del mundo sobre base racional es claramente distinta a la explicación que atribuye el placer en lo bello al auge de la vitalidad del sujeto.

En vista de las transformaciones a que hacemos referencia, puede ser útil evocar las premisas de aquella obra que instaura por primera vez el nombre: la *Aesthetica* (1750, 1758) de Alexander Gottlieb Baumgarten, concebida por éste como *scientia cognitionis sensitivae,* o lógica de la facultad cognoscitiva inferior. El punto crucial es el postulado de que este conocimiento no está constreñido a una situación jerárquica subordinada e incluso opuesta al conocimiento lógico-racional, sino que tiene una legalidad propia y originaria, la cual admite en su esfera una plenitud, una «perfección», a través de la integración de una diversidad de percepciones en una imagen singular lúcida. Tal es la belleza, que por esa misma razón, y adornada de estos nuevos títulos, se ofrece como el genuino objeto de la estética. Con esto queda sancionado el quiebre con

la concepción racionalista de la belleza, y si Kant (no sin cierta injusticia) le reprocha a su maestro la confusión entre belleza y perfección, ello tiene el sentido de radicalizar dicho quiebre, al establecer la decisiva tesis sobre el carácter no conceptual de lo bello y explicar la plenitud que en éste se cumple como el indeterminado juego de la reflexión en el seno de la experiencia estética.

Pero la transformación del concepto de belleza no concierne sólo al cambio de registro teorético. Las fecundas investigaciones que nutren el surgimiento de la estética desde comienzos del siglo XVIII fomentan la conciencia de que su asunto no puede restringirse al valor de lo bello, que hay otros valores concurrentes, distintos o incluso opuestos, o que en todo caso aquélla admite diferenciaciones internas que pueden tornar inestable su unidad y univocidad. Resultado observable de tales reflexiones es, pues, un proceso de paulatina sedimentación de los predicados estéticos. Una explicación de este proceso excede los límites de este trabajo, pero tal vez sea oportuna una breve reseña de lo que parecen ser algunos de los factores relevantes que han incidido en él. Mencionemos dos de los que se anuncian como más importantes en el surgimiento de una atención sistemática a los términos con que los sujetos expresan sus preferencias estéticas. El primero de ellos tiene que ver con el significado que adquiere la investigación de aquellas zonas de la subjetividad que no están configuradas racionalmente, y respecto de las cuales cabe la pregunta de si poseen un principio de articulación y una legalidad propias. Tales zonas atañen a los rendimientos sensibles de la subjetividad: percepción y sentimiento. El ejercicio valorativo de los sujetos respecto de determinadas manifestaciones sensibles que suscitan respuestas afectivas de alto relieve induce a plantear la pregunta por la facultad que lleva a cabo tal ejercicio. Inaugurada por Gracián (*El discreto,* 1646), la noción de gusto (*taste, Geschmack, goût*), es la que gana el derecho a dar nombre a tal facultad, entendida como la capacidad que permite discernir los rasgos estéticos de los objetos y formular declarativamente las estimaciones de cada cual a su respecto. Con ello se hace posible inquirir por los principios o reglas que lo rigen. El segundo factor ha sido, seguramente, la significación que cobra la comunicación estética en el siglo XVIII, y que, ligada al ascenso de la burguesía y su apropiación de los diversos medios de expresión cultural, enseña las virtudes de un discurso que no sólo puede exteriorizar sentimientos y emociones, es decir, eventos comúnmente referidos a la intransferible interioridad de la persona, sino que admite márgenes de acuerdo intersubjetivo (como se piensa en los círculos empiristas), y por ello mismo hace patente la posibi-

lidad de vínculos no coactivos entre los partícipes de tal intercambio. Este último es el privilegio que Kant conferirá al juicio estético.

Hemos hablado de modificaciones sustantivas en la comprensión de la belleza y de la eclosión de otros conceptos que diversifican el dominio estético, unificado hasta entonces bajo aquella cualidad. La primera noción que debe ser invocada a este respecto es la de lo *sublime*. Ya en la antigüedad emerge para singularizar un valor que enseña atributos reacios a ser llanamente afiliados al estatuto de la belleza. Si seguramente no ha sido el Pseudo-Longino (*Peri hypsous,* siglos I-II d.C.) el primer instaurador de esta noción (referencias al *hypsos* se hallan en Aristófanes y Platón), su notable tratado sobrevivió, en todo caso, como el primer documento en que se fundamenta este reconocimiento (en la distinción entre lo sublime, lo gracioso y lo útil), aportando para ello una base metafísica y antropológica. Con todo, la preeminencia de la noción de belleza no sufre alteraciones hasta la época en que la filosofía reconoce la peculiaridad del problema estético, y en la mayoría de las teorías heredadas en que se da cuenta de lo sublime éste tiende a ser concebido no como un fenómeno o experiencia distinta, sino más bien como el grado superlativo de la belleza; una tesis semejante se podrá encontrar todavía en Schelling (*System des transcendentalen Idealismus,* 1800): «lo verdadera y absolutamente bello es también sublime, lo sublime (si verdadero) es también bello». Descontada la atención al fenómeno estético de lo grande en los siglos XVI y XVII, que lo estima el ápice de la belleza, la rehabilitación de las viejas consideraciones del Pseudo-Longino en torno a lo sublime a partir de la traducción de su obra por Nicolas Boileau-Despréaux (*Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du Grec de Longin,* 1674) contribuye a instalar la convicción de que la estética tiene que hacer con dos predicados fundamentales: lo bello y lo sublime. Tal convicción se desarrolla ante todo en la rica producción estética del pensamiento inglés de la primera mitad del siglo XVIII. Es Joseph Addison el primero en apuntar a esta distinción, en sus artículos de *The Spectator* (1711-1712), y aunque caracteriza a lo «elevado» (es su término) como el distintivo de las bellezas más eminentes, insinúa que hay entre ese atributo (en que se expresa el sentimiento de un «agradable horror») y el de la belleza una diferencia de género. Por su parte, Shaftesbury tiene el mérito eminente de haber transformado el estatuto de lo sublime, desplazándolo del ámbito jurisdiccional de la retórica, en que había permanecido hasta entonces, al de la estética. Un nuevo paso da Jonathan Richardson (*An Essay on the Theory of Painting,* 1715), al introducir

el concepto de lo sublime en el campo de las artes visuales, modificando por primera vez la exclusividad literaria del término. Pero es principalmente Edmund Burke (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful,* 1757) el que ofrece una fundamentación psico-fisiológica para la distinción estricta entre lo bello y lo sublime, adjudicando al primero el carácter de un placer positivo o independiente *(pleasure),* y al segundo el de un placer relativo *(delight),* consistente en un sentimiento de liberación respecto de un dolor o peligro inminentes.

No parece exagerado sostener que éste es un momento decisivo en la historia que trazamos, en la medida en que el dominio de lo estético aparece por primera vez escindido, haciéndose patente la imposibilidad de su unificación bajo el primado de lo bello. En la secuela de Burke, e influenciado por la teoría de lo grande de Henry Home, el Kant pre-crítico (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und des Erhabenen,* 1763) también establece su teoría sobre terreno antropológico-psicológico, y por lo tanto empírico, pero aboga por la validez universal del sentimiento de lo sublime en razón de su alcance metafísico, que lo vincula con la disposición moral del ser humano. En todo caso, es en la obra crítica de Kant (*Kritik der Urteilskraft,* 1790) donde se encuentra la doctrina definitiva y la más enfática diferenciación entre lo sublime y lo bello. El planteo aboga por la raigambre exclusivamente subjetiva de lo sublime: aun cuando los fenómenos grandiosos o violentos de la naturaleza («sublime matemático» o «dinámico» que distingue Kant, como antes Mendelssohn) suscitan o promueven en el sujeto ese «sentimiento espiritual», éste no concierne a las cualidades objetivas de tales eventos, sino a la conciencia que se despierta en el espectador a propósito de su destinación moral. De esta suerte, lo sublime aporta el «sustrato suprasensible» a la belleza —la cual es por lo pronto una forma de la naturaleza externa que en la imagen interpela al entendimiento— y vincula estética y ética, vulnerando la sensibilidad y solicitando la síntesis inteligible de la razón.

Siguiendo la indicación de Kant, podría argüirse que lo que se testimonia en lo sublime es cierta experiencia de la totalidad (del ente o de la existencia) con ocasión de la presentación de un objeto singular. En la medida en que la totalidad —por definición— no puede estar presente en una cosa empírica, la presencia sufre aquí una inflexión peculiar, una suerte de desdoblamiento que implica un lapso de negatividad. Así, la metáfora de la «elevación» que da nombre a lo sublime *(hypsos, sublimis, das Erhabene)* habla de un movimiento que transita entre órdenes ontológicos distintos, de

un movimiento, pues, de trascendencia, en el cual el orden de lo finito, particular y contingente tiende a ser negado y superado dialécticamente. Las grandes doctrinas no tardan en reconocer el lapso, ya se trate de la privación de privación (el suspenso) que supone Burke o de la presentación de lo impresentable en que piensa Kant. En consecuencia, si la totalidad evocada por el fenómeno estético sólo puede notificarse en virtud de una sustracción y de una relación indirecta, la presencia singular de la cosa se experimenta como *alusiva* a la totalidad de lo que es. Esta aptitud alusiva del fenómeno conlleva que éste rebase ostensiblemente la contención dentro de escalas y límites comparables. Por eso, para toda la tradición, lo que sobresale en la manifestación de lo sublime no es la forma, como ocurre con la belleza, sino la *fuerza* del acontecer (concíbasela como magnitud o violencia), en que se da el desborde de lo singular por la totalidad que a través de él se anuncia. Esta fuerza implica un exceso respecto de la especificidad sensible de la manifestación de la cosa.

V. LA REVOLUCIÓN ROMÁNTICA

Lo que con justicia puede llamarse la revolución romántica, con el desplazamiento de la atención de los fenómenos naturales a las obras de arte y con su prurito histórico-cultural cifrado en la diferencia entre lo antiguo y lo moderno, introduce (sobre todo en el contexto alemán) una pléyade de nuevos conceptos, o bien destaca la relevancia que poseen ciertos términos de uso común en el lenguaje estético, generando nuevas categorías o especificando las ya conocidas. De hecho, ya empieza a ocurrir esto con las reflexiones que anticipan y fomentan el florecimiento del romanticismo. Así, el par *gracia* y *dignidad* (que arranca de Cicerón) es elaborado por Friedrich Schiller (*Über Anmut und Würde,* 1793) en un intento por reconciliar la oposición kantiana entre deber e inclinación. Para Schiller, la austeridad represiva del deber puede ser acordada con la experiencia estética y con el placer propio de ésta en la anuencia espontánea al imperativo moral que se cumple en la graciosa y dichosa conformidad del «alma bella», en tanto que el señorío de la voluntad sobre las pasiones pone de relieve, a título de dignidad, el sentimiento de lo sublime. La unidad de ambas, de la gracia y la dignidad, proporciona la suprema determinación expresiva de la belleza en la «fuerza plástica de la persona». La estética idealista será fuertemente influenciada por esta concepción, y —como

ya se ha mencionado antes— K. W. F. Solger (*Vorlesungen über die Ästhetik,* 1829), en una tentativa por ofrecer una clasificación sistemática, hablará de lo gracioso, lo digno, lo cómico y lo trágico como nociones que deben figurar junto a lo bello y lo sublime.

Rasgo esencial de esta eclosión es la cobertura de manifestaciones que son irreducibles a las nociones canónicas de la tradición y que, llevando a la crisis el valor heredado de lo bello, introducen, de modos variados, la traza diferencial del sujeto. El concepto de lo *característico* es buen indicador de este sentido. A diferencia de Goethe, para quien éste es un elemento que define el arte antiguo en su capacidad para ofrecer una presentación singular de lo universal y que pertenece, por eso mismo, a la esfera de lo bello, Friedrich Schlegel (*Über das Studium der griechischen Poesie,* 1797) cifrará en él uno de los rasgos que más marcadamente distinguen al arte moderno del antiguo, en cuanto que el primero se aboca a la «representación de lo individual». En esta misma medida está estrechamente asociado a la noción de lo *interesante*, que el mismo Schlegel (*ibid.*), en explícita oposición con la belleza, convierte en la médula del arte moderno: «lo bello no es el ideal de la poesía moderna, y es esencialmente distinto de lo interesante». Shakespeare, campeón predilecto de los románticos, es también el arquetipo de esta apoteosis de la individualidad; Goethe ya muestra, según Schlegel, una mediación entre lo bello y lo interesante. Ciertamente, se concederá que el valor de este último no es absoluto, sino sólo provisional, pero lo decisivo en él es que lleva consigo la signatura de una subjetividad que se expresa libremente en la representación. Pero estas categorías pertenecen a un desarrollo mayor: dolor, fealdad, dialéctica.

El estatuto de la belleza entra, pues, en crisis, y ya se la considera como una categoría entre otras, ya se la modifica entendiéndola como el efecto asintótico de un conflicto de elementos. Si su concepto clásico la determinaba como manifestación de la unidad, el sujeto moderno, sabedor de la escisión, ya sólo puede pensar que ella era el valor estético supremo de una presencia virginal de la naturaleza ofrecida a un modo candoroso de existencia (el griego). En este sentido habría que considerar la introducción de las nociones de lo *ingenuo* y lo *sentimental* por Schiller, destinada a precisar la diferencia entre la poesía antigua y la moderna. Ciertamente, el concepto de lo ingenuo había sido bosquejado por Mendelssohn, pero no con las precisiones y los alcances que aduce Schiller. En su ensayo sobre el tema (*Über naive und sentimentale Dichtung,* 1795-1796) le adjudica el logro de una armonía de consonancia entre el

alma del artista y el mundo objetivo, entre el deber y la inclinación, entre la razón y la sensibilidad, en el seno de una congénita inmediatez; el poeta moderno, en cambio, está bajo el condicionamiento de la escisión, la pérdida de la «totalidad de la naturaleza» y el anhelo de infinitud: su obra no es sino la expresión de una contradicción constante entre lo finito y lo infinito, lo subjetivo y lo objetivo, lo real y lo irreal, que exige como principio de despliegue la reflexión. Ciertamente, esta oposición tiene en Schiller un alcance principalmente tipológico, que asocia el concepto de lo ingenuo a lo clásico, aplicable a diversas épocas de la producción literaria. La modulación propiamente histórica de tales categorías tiene lugar, ante todo, en las reflexiones de F. Schlegel y del temprano Romanticismo, si bien el horizonte común de estas teorías es el postulado de una época futura en que el arte pueda sintetizar ingenuidad y reflexión y volver a ofrecer la signatura de lo singular bajo el resplandor universal de lo bello.

Y, por cierto, lo *poético* adquiere con el Romanticismo una significación dominante. Éste es el caso de una categoría acuñada a partir de un rubro artístico determinado; de hecho, lo poético no atañe a la poesía sin más, en todas sus provincias, sino a la determinación de lo lírico, que paulatinamente accede a la condición de género mayor de la literatura, e incluso, con el Romanticismo, de género supremo. En cierta medida, su situación es comparable con la de lo *pintoresco*, que gana prestigio en el siglo XVIII desde sus primicias en la teoría italiana: tampoco en este caso se trata sin más de la característica general de lo pictórico, sino de las cualidades peculiares de cierto tipo de pintura: paisajística, de género, de costumbres. Lo pintoresco captura la realidad en su condición de espectáculo, y tiende un puente entre el apaciguamiento de lo bello y la inmensidad de lo sublime, colmando a aquél de atractivos lisonjeros y amenidades seductoras, y atenuando la fuerza estremecedora de este último. Si se sigue el hilo de este comentario, se podrá ver que lo pintoresco satisface de manera sucedánea las expectativas de reconciliación entre sujeto y mundo, al permitir la grata apropiación de lo exótico, lo agreste y lo bravío de la naturaleza. Su horizonte de cumplimiento habría de ser, en esa medida, el idilio.

Esta misma noción podría servirnos de vínculo con la categoría de lo poético. Si bien tradicionalmente se concibió el idilio como representación nostálgica de una edad dorada de prístina naturalidad, perdida a causa de la expansión de la vida burguesa, el Romanticismo, a partir de la guía de Schiller, lo proyecta a la consumación futura de una humanidad armónica y pacífica, en la suave euforia de

una evocación anticipadora. Este contenido forma también parte relevante del concepto de lo poético. A. W. Schlegel (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur,* 1801-1804) lo explica como aquello que nos eleva «por encima de la realidad usual hacia un mundo de fantasía». Pero esta exaltación no se lleva a cabo a través de una agitación vehemente del ánimo, como ocurre con lo sublime, sino por medio de la eficacia hipnótica de la sugestión, que cancela las fronteras férreas entre la reclusión del sujeto y la realidad externa, en la representación espiritual de una unidad bienaventurada. De ahí su esencial afinidad con los estados de ensoñación (Novalis), vagos, vaporosos, sutiles y expansivos, en cuyos «paisajes del alma» (Carl Gustav Carus) se cumple la apoteosis de la intimidad. En la base de este concepto se encuentra la concepción romántica del arte, que ve en éste la plasmación originaria de la fuerza de la fantasía, como proceso configurador de mundo, y que en lo poético, y en su ausencia de forma definible (que lo distingue notoriamente de lo bello), preserva la evocación de lo primigenio. Esta misma concepción prohijará nociones tales como la de lo *monstruoso* (Wackenroder) o la de lo *maravilloso* (Tieck), que proclaman la libertad desenfrenada de una imaginación sin bordes.

Perfectamente puede decirse que los principios de la revolución romántica que afectan a la tabla de las categorías estéticas reciben su sanción definitiva y sistemática en el pensamiento hegeliano. Dicha sanción concierne, en lo fundamental, a dos cosas: una es la inequívoca remisión de la belleza al mundo del arte. En la medida en que el principio de todo contenido verdadero es el espíritu, la manifestación estética de tal contenido sólo puede tener lugar en el arte y por medio de éste, como creación espiritual. Desde un comienzo declara Hegel (*Vorlesungen über die Ästhetik,* 1835-1838) la exclusión de lo bello natural del dominio de la ciencia estética: más alto que la naturaleza está la belleza artística, porque ésta «es la belleza *nacida y renacida desde el espíritu*», brotada de su actividad productiva libre y autoconsciente; si la naturaleza es bella, lo es «sólo como un reflejo de lo bello que pertenece al espíritu». Lo que Hegel concibe bajo el término «contenido» son, pues, las estructuras fundamentales y sustantivas del espíritu. El arte tiene por tarea ponerlas al descubierto configurándolas: debe presentarlas en el *medium* externo de lo sensible. El carácter de tal presentación es la belleza, el ideal como existencia sensible de la idea. La segunda cosa atañe a la concepción de que esta presentación estética de los contenidos espirituales ocurre a lo largo de un proceso histórico internamente articulado en grandes épocas (simbólica, clásica y

romántica) que, en su respectivo conjunto y en el devenir de cada una de ellas, dan cuenta de todas las modulaciones posibles de la belleza. En consecuencia, mientras la revolución romántica trae consigo el reconocimiento de una variedad de valores estéticos con diversa procedencia (trascendental, histórico-cultural, genérica, etc.), la fundamentación metafísica de la estética hegeliana busca integrar en un todo sistemático esos hallazgos, y vuelve a atribuirle a la belleza la condición de concepto maestro de la estética, que admite en sí una multiplicidad de determinaciones. Así, concibe el ámbito de lo estético realizado propiamente en el arte conforme a la unidad histórico-dialéctica de la belleza, integrando bajo su noción las dimensiones estilísticas y genéricas, de suerte que su exposición histórico-sistemática de la estética constituye a la vez una deducción de las categorías estéticas como momentos de lo bello.

VI. LA IRRUPCIÓN DE LA NEGATIVIDAD

Pero, más allá de esto, la revolución romántica trae consigo el oscuro germen del trastorno más profundo que ha experimentado el repertorio de los predicados estéticos, y que lleva, a poco andar, a la adjudicación de un sentido autónomo y originario a aquellos que tradicionalmente se había considerado como contravalores. Dicho germen es el principio de la negatividad. Ciertamente, el valor de los predicados que hasta aquí hemos hecho objeto de comentario es *positivo:* ellos expresan primariamente la *aprobación* del emisor, el cual celebra, si quiere decírselo así, la plenitud de ser (de presencia) que se da en el ente del caso o se anuncia con ocasión de éste. En el marco de estas categorías la negatividad tiene, en consecuencia, un carácter esencialmente derivado, y se puede explicar en términos de privación. Así, en la concepción clásica —y en todos sus derivados clasicistas— lo feo se determina por privación (o yerro) de belleza; lo ridículo o lo grotesco, por privación (o yerro) de sublimidad.

Ciertamente, se puede argüir que las grandes nociones tradicionales enseñan, partir de algún momento no muy identificable, algo de esa ponzoña. De hecho, y ya lo hemos dicho, lo sublime no parece poder ser concebido sin recurso a un momento antitético, y éste se hace enfáticamente ostensible en el contexto de las doctrinas dieciochescas. Pero también puede hablarse de una crisis del sentido inveterado de la belleza desde el primer momento en que se la asocia con el presentimiento, en su manifestación, de una ausencia,

una pérdida, que primero se insinúa sordamente, pero luego cada vez con más y más insistencia y elocuencia.

Para la extensa tradición que alcanza al menos hasta el Renacimiento, la noción de belleza posee una característica en la cual no había cabida para un momento de negatividad. La explicación clásica entiende a la belleza en términos de una *plenitud de presencia* (de ahí su identificación habitual con la perfección) y concibe la relación con ella como una relación presente, en que el contemplador asiste al acontecimiento de semejante plenitud. En la inteligencia específicamente estética (y no derechamente metafísica) esta asistencia queda localizada en la *percepción* como *facultad del presente,* y el efecto ligero que tal acontecimiento provoca en el contemplador —la presencia no le ofrece obstáculo, aspereza ni impedimento, es gracia y don, amabilidad del ente y del mundo en él—, induce el ánimo leve de la *jovialidad.* Es el ánimo con que se recibe en el presente la plenitud de una presencia que en virtud de su propio acontecer llena también ese presente: temple del *instante,* que marca la temporalidad propia de la belleza así experimentada, una con su eternidad.

Se puede hablar, sin embargo, de una ruptura histórica de esta experiencia, a partir de la cual la belleza aparece asociada al ánimo de la *tristeza,* o, para emplear cierto título de Durero, de la *melancolía.* La melancolía de la belleza y la belleza melancólica hablan de una experiencia distinta, de una distinta relación a la belleza, cuyo índice tendríamos que buscar, probablemente, en una modificación de su temporalidad. Para esta experiencia, no se trata, ciertamente, del instante en su plenitud (el instante se escapa, insalvablemente), sino de la *fugacidad,* y la facultad que acoge esta marca no es ya propiamente la percepción, sino la *memoria,* que se relaciona con la belleza a partir de su pérdida. Los postigos que se abrían en el instante hacia la eternidad están cerrados, y la belleza se temporaliza en el sentido de la mortalidad: de la caducidad de todo lo que es en el mundo y del mundo mismo.

Algo esencial ha debido ocurrir para que una experiencia de la belleza como ésta fuese posible. Si en su núcleo hallamos la pérdida, vivida temporalmente, podríamos aventurar la hipótesis de que lo que ha ocurrido es la aparición de una diferencia infranqueable entre la temporalidad de lo bello y la temporalidad del contemplador. La melancolía habla de la imposibilidad de una síntesis entre ambas y, en esa misma medida, de una pérdida del mundo. Pero no debe suponerse que se trata de la mera separación entre dos temporalidades patentes como tales: es la separación misma la que las

evidencia en su condición, la que signa tiempos distintos de un lado y de otro, la que acusa, en fin, que la precedente experiencia de belleza se sostenía sobre una condición temporal. Lo que se patentiza en la génesis de esta nueva experiencia es una escisión entre sujeto y mundo, que equivale precisamente a la emergencia del sujeto moderno como tal, el cual no está en condiciones de acreditar la presencia de lo que no es él a partir del mismo acto por el cual él acredita su propia presencia. Separado del mundo, el sujeto se instala en su finitud: la afirma o la padece.

Pero la finitud es todavía dominio de posibilidades para la belleza, campo en que ésta tiene aún larga copia de secretos que confiar a su admirado contemplador. La experiencia estética del sujeto moderno —artista o espectador— es un proceso de recuperación del mundo perdido: también de sí mismo, perdido en el mundo.

Ya sea a través del aflorar de una experiencia de la belleza que inscribe en ésta un momento indeleble de duelo, ya sea a través de la significación que adquiere en el siglo XVIII la noción de lo sublime, se asiste en la época moderna a la acentuación de una negatividad estética que tiende a emanciparse cada vez más insistentemente. Esta acentuación no sólo debe ser relacionada con la exploración de aquellas dimensiones de la vida del sujeto que no se muestran inmediatamente dóciles al dominio racional —exploración que, como ya dijimos, tiene precisamente en la génesis de la estética una de sus instancias esenciales—, sino que está asociada íntimamente a una agudizada conciencia del cisma de sujeto y mundo a partir de la cual el sujeto mismo se constituye. En esta medida no es de ninguna manera azaroso que la negatividad estética alcance su sanción expresa con el advenimiento del Romanticismo y la radicación de aquélla, como potencia, en la actividad reflexiva (irónica o dialéctica) del artista.

El destino ulterior de esta acentuación es, ciertamente, complejo, y su examen no puede ser desvinculado de los avatares de una subjetividad cada vez más desbordada por el poder de la escisión. Este desborde no sólo lleva a la abierta exposición de esa negatividad, sino también a la experiencia de su índole originaria, que precisamente queda anunciada por primera vez, en el umbral de la modernidad, a través de aquella explicación de la subjetividad en términos de diligencia reflexiva. Tanto la exposición de la negatividad estética como su afirmación originaria dan lugar a un conjunto de nociones que poseen significación sobresaliente en las transformaciones del pensamiento estético en el siglo XIX y a comienzos del

siglo XX, y que tienen estrecha relación con el surgimiento del arte moderno.

Una primera seña fundamental —sobre todo por su radicalidad— puede apreciarse en la concepción moderna de lo *trágico*, tras la huella que lleva de Hölderlin a Nietzsche, y que trae consigo una ruptura decisiva con el modo tradicional de entender la tragedia. Desde Aristóteles, ésta ha estado referida a un principio de inteligibilidad (cognitiva y moral), de acuerdo con el cual el sentido de la totalidad es la totalidad del sentido. En la concepción heredada el destino (como sustancia de lo trágico) es el ámbito de la totalidad de la existencia en la medida en que realiza en sí el sentido. Esta realización es la que se especifica en la noción de catarsis. En este alcance el carácter general de lo trágico para la concepción tradicional —y ésta es una acepción eminente de la catarsis— lo da la reconciliación, es decir, la superación inteligible del conflicto originario. En Friedrich Hölderlin (*Anmerkungen zum Oedipus, Anmerkungen zur Antigonä,* 1802) y Friedrich Nietzsche (*Die Geburt der Tragödie,* 1872) se trata, en cambio, de afirmar la originariedad de este conflicto y de su negatividad, la irreductibilidad de la contradicción. De este modo, lo trágico se convierte en una clave esencial para dar cuenta de la escisión que determina a la experiencia moderna en su plena radicalidad, a partir del cara a cara de la finitud y la infinitud. En esta nueva comprensión de lo trágico, que lo separa abruptamente de su vinculación con lo sublime tradicional, lo que entra en crisis es la dimensión de la representación como una en que pudiera validarse su carácter inteligible (ya lo decíamos: cognitivo y moral): ambos sostienen la irrepresentabilidad de la contradicción. Desde este punto de vista, lo trágico aparece como el límite absoluto del poder de la razón al cual el pensamiento moderno había confiado la tarea esencial de asumir y superar la escisión.

VII. ESTÉTICA DE LO FEO

Con matices diversos —con niveles distintos de radicalidad, también— la múltiple transformación que comentamos puede ponerse bajo la rúbrica general de la «estética de lo feo», célebremente introducida por Karl Rosenkranz.

La tradición, lo decíamos antes, caracterizaba lo *feo* por defecto o privación, y reputaba como adecuada respuesta el rechazo y la repugnancia. En lo que podría considerarse como el dechado de las viejas concepciones, Plotino (*Enéadas,* I, 6) sostenía que «toda cosa

privada de forma y destinada a recibir una forma y una idea permanece fea y ajena a la razón divina en tanto no toma parte ni en una razón ni en una forma; y ésta es la fealdad absoluta». No obstante, esa misma tradición había reconocido en el arte una capacidad de transfiguración en virtud de la cual la *representación* de lo feo puede ser placentera, y alcanzar incluso la eficacia de lo fascinante: así, por ejemplo, Aristóteles, o Bernardo de Claraval, que describía las imágenes románicas como «belleza deformada» y «bella deformación». Esta prerrogativa del arte seguirá siendo afirmada largamente. Kant apunta, sin embargo, que hay un tipo de fealdad que no puede ser incorporada al círculo del placer estético: es la fealdad que inspira asco, vinculada a la imposibilidad de mediación imaginaria del objeto. Con esta observación abre un problema que, a través de Schopenhauer, alcanzará a Nietzsche y su tesis de lo dionisíaco, en el proceso de un cuestionamiento acentuado de la subjetividad a partir del hecho desnudo de la existencia y de la eficacia abismática de la imaginación. Sin perjuicio de esto, en que presumiblemente se juega la significación estética más radical de la fealdad, se debe tener en cuenta su importancia en el seno de la estética del hegelianismo, que la correlaciona con lo sublime y lo cómico, entendiéndola como negación dialéctica de lo bello, y, en consecuencia, integrándola en éste como momento suyo. En este sentido, se advierte en Karl Rosenkranz (*Ästhetik des Häßlichen,* 1853) el interés por ofrecer una explicación propia de lo feo, que no se establece por simple derivación respecto de lo bello. Si bien Rosenkranz entiende, en la secuela de la tradición, que «lo bello es el supuesto positivo de lo feo» y que éste sólo puede existir como negación de lo bello, entiende que la radical comprensión cristiana del mal ha hecho de éste un elemento fundamental y, por decir así, axiomático del arte moderno. Es, pues, la tarea artística de presentar la idea en toda la riqueza de sus determinaciones lo que impone la necesidad de dar cuenta de «la posibilidad de lo negativo»: ya no es la belleza la que goza de un valor absoluto, sino el arte. En una tercera dimensión del problema, la cuestión de lo feo está estrechamente relacionada con aquel cambio de paradigma del arte en la modernidad que hace emigrar a éste de la belleza a la verdad como valor y finalidad esenciales, en franco divorcio con aquélla. En el célebre prólogo a *Cromwell* (1827), genuino manifiesto del Romanticismo literario francés, Víctor Hugo, que también apela a la conciencia cristiana del mal como principio de la creación artística moderna, insiste en que la belleza es única y la fealdad múltiple, y que en su profusión puebla la realidad entera. La tarea del arte, que ha de

representar la naturaleza en su pletórico despliegue, exige, pues, hacer justicia a lo feo, deforme y sombrío. El mismo cambio de paradigma a que aludimos está en la base del programa del arte realista decimonónico (Balzac, Dickens, Courbet, etc.).

Por su parte, lo *grotesco* —que inicialmente designó los rasgos fantásticos de ciertos ornamentos antiguos, también llamados «arabescos», aprovechados por Rafael en la Logia del Vaticano— adquiere carta de ciudadanía estética con el análisis de C. F. Floegel (*Geschichte des Groteskkomischen*, 1788), para dar cuenta de las representaciones artísticas que, a partir del juego de la paradoja y la distorsión, provocan efectos tragicómicos o alienantes. En la medida en que esta distorsión y enajenación de lo objetivo expresa una soberanía primigenia de la capacidad imaginativa del sujeto sobre lo meramente dado, Schlegel, actuando aquí como portavoz del credo del temprano Romanticismo, veía en lo grotesco la «forma natural de la poesía» y, más marcadamente, la «forma originaria de la fantasía». El temple estético de la modernidad incipiente reconoce en esta noción un sello de su propia identidad. Así, Víctor Hugo (en el prólogo ya citado) lo destaca, relacionándolo con lo feo y lo bufonesco, y oponiéndolo esencialmente a lo bello y lo sublime, como rasgo propio de lo moderno en oposición a lo antiguo, a partir de la conciencia cristiana de la «desproporción del hombre» (Pascal). Sin descuido de la satanización de lo grotesco, que aquí ya está a un paso, y que, arrancando de Poe, llega a través de Baudelaire y Rimbaud hasta el surrealismo, debe decirse que, de modo afín a lo que ocurre con la noción de lo feo, lo grotesco se inscribe en la crítica a la estética de la belleza desde una estética de la verdad.

La situación de lo *cómico* es peculiar, tanto por la diversidad de intenciones que puede encerrar —pura expresión de jovialidad, juego social, descarga de tensiones, afirmación de superioridad, agresión o escarnio, crítica o denuncia— como por la cualidad diferenciada del placer que provoca, en estrecha concomitancia con aquella diversidad. Por lo pronto, su determinación como categoría estética tarda en quedar asentada, debido a la frecuente contaminación con lo ridículo y con los aspectos no estéticos de este último; ya es testimonio de esto la alusión que hace Aristóteles a *to geloion* (lo risible) como efecto propio de la comedia, en que van implicados componentes éticos, políticos, sociales y fisonómicos; los usos de la caricatura ofrecen un apropiado ejemplo, aunque la noción misma de lo *caricaturesco* —como exageración de lo característico— ha reclamado con frecuencia un sitial entre las categorías, de la mano de diversos autores, y muy especialmente de

Rosenkranz, que veía en ello la superación dialéctica de lo feo en tránsito a lo cómico.

En cuanto a la explicación de este último, tres modelos pueden ser claramente discernidos. El primero apunta a la tesis de la eminencia, representada paradigmáticamente por Thomas Hobbes (*Human Nature*, 1650): en su opinión, lo cómico sería una «súbita gloria que surge de la súbita concepción de alguna eminencia en nosotros, por comparación con la debilidad de otros o con la anterior nuestra». Baudelaire (*De l'essence du rire,* 1855), que trae igualmente a cuento lo grotesco y lo caricaturesco, aporta a esa opinión la clave de una antropología orientada por el estigma de la caída y de la vocación satánica del hombre. En conexión con el modelo de la superioridad, cabría citar además a Henri Bergson (*Le rire,* 1900), que interpreta lo cómico como «algo mecánico incrustado en lo viviente», cuya exposición sirve, por vía de humillación, a inducir la sociabilidad. Pero esta misma teoría bien puede ser vinculada con una segunda matriz, que cifra el efecto en la incongruencia. Su precursor es Kant (*Kritik der Urteilskraft,* 1790), que habla de la «resolución de una tensa expectativa en nada», y su exponente típico es Arthur Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung,* 1818), para quien se trata de «la súbita percepción de la incongruencia entre un concepto y el objeto pensado por este mismo y, por lo tanto, entre lo abstracto y lo intuitivo». Una última línea de explicación la suministra el psicoanálisis, en la exégesis que hace Sigmund Freud de los chistes «tendenciosos» (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten,* 1905), que sirven al desahogo de las tensiones psíquicas asociadas a la represión.

Sin perjuicio de la poderosa influencia que ejerce hasta el presente la concepción psicoanalítica del arte (en cuya progenie ha de mencionarse a Otto Rank, C. G. Jung, Ernst Kris, Nicolas Abraham y, en cierto modo, el deconstruccionismo de Jacques Derrida), su contribución más significativa al acervo de las categorías estéticas es probablemente la introducción del concepto de lo siniestro (Freud, «Das Unheimliche», 1919). Esta noción debe ser deslindada rigurosamente de la de lo *horroroso* o *terrorífico*, tal como se aplica ésta a la literatura y el cine de horror. Mientras este último puede seguir siendo interpretado de manera análoga a como hacía Aristóteles con los sucesos destructivos de la tragedia, esgrimiendo la tesis de que su seducción se debe a la obtención de un placer de índole cognitiva mediante el incentivo de la curiosidad (N. Carroll, 1990), lo siniestro —según Freud— tiene su fuente en un impulso de repetición que se sobrepone al principio del placer, inscribiendo la

muerte y la nada en el seno mismo de la vida y el ser. Aunque el planteamiento freudiano liga lo siniestro, en su sentido estético, a la literatura (en el caso ejemplar del cuento «El arenero», de E. T. A. Hoffmann), cabe proyectarlo como un concepto que expresa la interiorización más radical de la escisión, la cual se manifiesta en diversas formas artísticas como desfondamiento de la subjetividad, retorno fantasmal del mundo, *dépaysage* o desorganización humorística de la conciencia. De Carroll a Kafka y a Borges, en Duchamp, Artaud y Lynch, por ejemplo, se hacen presentes una o más de las cuatro dimensiones fundamentales de lo siniestro que acabamos de insinuar: abismo, extrañamiento, ambigüedad y dislocación. Cada una de estas dimensiones determina en direcciones específicas las relaciones de sujeto y mundo de cuyo colapso da cuenta el afecto de lo siniestro. Su noción resulta particularmente promisoria en el análisis de las vicisitudes de la experiencia estética en el contexto contemporáneo.

VIII. APOSTILLA SOBRE LO BELLO Y LO SUBLIME BAJO EL SIGNO DE LA NEGATIVIDAD

En la época moderna, hemos dicho, la belleza se vuelve inseparable del dolor, del sentimiento de alienación del sujeto respecto del mundo. De allí en adelante, el momento de la negatividad debe ser considerado como una determinación esencial de lo estético. Y no puede dejar de prestarse atención al hecho de que este momento adquiere una creciente significación en la medida en que se desarrolla, entre artistas y teóricos, la conciencia acerca del principio de la autonomía del arte. En el momento neurálgico de ese proceso el Romanticismo, umbral decisivo de lo que propiamente llamamos la modernidad, conjuga por última vez lo bello y sus eventos, pero lo hace con tal carga de contrastes y de tensiones, que la belleza queda aquejada por una íntima fragilidad que ya no tiene la calidad de lo leve ni de lo efímero, sino la inquietud enteramente explícita e intolerable de lo negativo: una fragilidad que no tarda en acusar su colapso. Y, en efecto, si el idealismo alemán vuelve a glorificar la belleza —como expresión finita de lo infinito, según Schelling, como manifestación de lo absoluto en Hegel—, ello ocurre en virtud de la vinculación constitutiva con el arte, que al punto se muestra letal, como puede leerse en la sentencia hegeliana sobre el fin del arte en el mundo moderno. En la medida en que un arte sea posible en este mundo, ya no habrá de medrar con el pábulo

de la vieja diosa. El temple de la modernidad no se lleva bien con la belleza, y si parte por recelar en ella una indiferencia monumental y remota (Charles Baudelaire), poco falta para que proclame como propia la experiencia radical de Rimbaud: «Una tarde, senté a la Belleza sobre mis rodillas. / Y la encontré amarga. / Y la injurié» (*Une saison en enfer*). Abierto queda el espacio para las «artes ya no más bellas» (Hans Robert Jauss). Ese mismo temple, abierto a una infinita diversidad de posibilidades estéticas, no se contenta ya con la univocidad de una belleza que, poco a poco, pasa del amargor a la sosera; busca, pues, en el hormigueo de las sensaciones, emociones y nociones sin nombre ni cuento y en la construcción reflexiva y fantasiosa de las mismas ese don de evidencia que antes, a otra humanidad, había propiciado el fulgor de la cosa bella. Pero padece también la sustracción de sus hallazgos a manos del incesante progreso de la banalización del mundo. «El desierto avanza», advertía Nietzsche.

Hoy la belleza —lo que ordinariamente y con algo de desidia seguimos denominando belleza— tira un poco a poblar la provincia de lo *kitsch* y de lo cursi. Y quizá valga la pena detenerse brevemente en esto. Sin que se trate propiamente de lo que la tradición habría reconocido como un contravalor, es importante consignar el concepto de lo *kitsch*, que indica una evaluación depreciativa, y cuya candidatura al rango de categoría resultaría difícil desechar. La noción fue introducida por vez primera en los años veinte del pasado siglo, y permitió reunir una multiplicidad de términos que, desde fines del siglo XVIII, testimoniaban la atención al surgimiento de un arte orientado a la satisfacción de las expectativas estéticas del gran público; en esta medida frecuentemente se han identificado sus rasgos sobresalientes con la inautenticidad y la adulación del gusto de masas. La clave del *kitsch* parece estribar en su eficacia para simular una realización ilusoria de los deseos (individuales y colectivos) en el contexto de la vida cotidiana. Esto hace del *kitsch* una manifestación particularmente interesante, y a su concepto el punto de cruce de intenciones diversas: antropológicas, sociológicas, estéticas, así como el resumidero de muchas de las categorías positivas, mustiadas por el envilecimiento. Por una parte, ofrece lo que podríamos llamar una disponibilidad inmediata de la belleza, rebajada a mera lindura. Por otra, la atribución de potenciales críticos al arte, característica de la modernidad, entra en colisión con estos rendimientos de la cultura de masas, precisamente porque tienden a reforzar el cautiverio ideológico. Sin embargo, la misma crítica de arte ha podido descubrir en el *kitsch* y, en

general, en el arte popular operaciones y procesos de resistencia a los vectores de la ideología dominante.

Hablábamos de la devaluación de la belleza; le ha ocurrido aquello para lo cual parecía disponer en su seno del infalible antídoto: se ha trivializado en la simple bonitura, la gracia adocenada, el estímulo rápidamente olvidable de lo atractivo, el hedonismo difuso de la decoración, y ha quedado entregada al juego de las manipulaciones y del menú de ofertas en el mercado universal. Pero semejante mutación es sólo un síntoma: es el indicio de un cierre del mundo sobre sí mismo, en su lisa y llana facticidad, en la dictadura inclemente de los hechos. Ya no, pues, presencia o pérdida, sino cierre de mundo. Y si la plenitud o la caducidad daban ocasión rica a la epifanía de lo bello, la clausurada facticidad le es empedernidamente hostil. Pero no porque la putativa levedad de lo estético quede despachada de la realidad, sino, justamente al contrario, porque la realidad misma tiende a estetizarse en el espectáculo, en el prestigio de lo nuevo, en la economía de la presentabilidad. Naturalmente cunde la duda de si lo que todavía cabe llamar belleza, lo que todavía sea susceptible de ser experimentado bajo ese nombre interjectivo, puede ser, sin más, la trizadura repentina del granito de la facticidad y el juego de dados con las esquirlas que de ello resulten. Hasta el generoso azar parece haber sido digerido en el teatro abigarrado de los hechos.

De cara a la estetización de lo real que tipifica a la tardía modernidad, queda la pregunta por los avatares del arte y por la significación que tanto aquélla como éstos puedan tener para la determinación de los conceptos estéticos. Precisamente a propósito de tal cuestión parecen adquirir especial relieve las transformaciones de la noción de lo sublime en la modernidad. Al hablar de lo trágico, ya hemos aludido a una que, podría decirse, las preludia. Tal vez no sea descaminado sugerir que esas transformaciones siguen dos vías a primera vista diferentes, si se toma como punto de referencia la idea tradicional que asocia lo sublime con la intensificación del sentimiento vital, en el éxtasis y el entusiasmo, y le asigna una dirección (tr)ascendente, que apunta al fundamento suprasensible de lo humano y a la cima del ente. Siguiendo una de esas vías lo sublime moderno se descubre como parálisis, enmudecimiento y afecto de muerte, como ocurre en la noción de lo inexpresivo y en la concepción de la alegoría de Walter Benjamin (que, como se sabe, están fuertemente vinculadas con su percepción de las crisis artísticas de las primeras décadas del siglo XX). La otra conduce a entenderlo como movimiento descendente y crisis de la

simbolización, ya se trate de la bestialización de lo humano o de su absoluta extenuación en la muda inmanencia —con Kafka, Beckett, Bacon, por ejemplo—, o del abismo del ente —que ya se anuncia en Poe y tiene una clara expresión en el tema del «sucede» de Jean-François Lyotard, tras la pista del *Ereignis* heideggeriano, por ejemplo—. En lo que concierne a la interpretación de los desarrollos artísticos del último siglo y medio, es oportuno citar la tesis del mismo Lyotard, que resume y atraviesa una inquietud generalizada en el pensamiento estético contemporáneo, conforme a la cual lo sublime sería «el modo de la sensibilidad artística que caracteriza a la modernidad». Esos mismos desarrollos, que, cifrándolos en el principio del arte autónomo, Theodor W. Adorno (*Ästhetische Theorie,* 1970) concibió, si puede decírselo así, como criptografía del poder de lo negativo, reclaman probablemente nuevas revisiones desde el punto de vista de los conceptos que permitan elucidarlos. Cabría esperar de tales revisiones —así como de la consideración crítica del proceso de la estetización antes mencionado— algún esclarecimiento de los modos en que se conjugan las relaciones estéticas en el mundo moderno, más allá (o más acá) de las pretensiones sistemáticas de una deducción de las categorías. La obsolescencia de ese propósito, pero también la necesidad de elucidar el léxico, sus premisas y sus alcances, sigue *pari passu* los agudos cambios de la propia disciplina estética en el presente.

BIBLIOGRAFÍA*

General

Agamben, G. (1995), *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental,* traducción de Tomás Segovia, Pre-Textos, Madrid.
Barasch, M. (1990), *Modern Theories of Art, 1,* New York University Press, New York.
Beardsley, M. C. (1982), «What is an Aesthetic Quality?», en *The Aesthetic Point of View,* Cornell University Press, Ithaca, New York.
Blanché, R. (1978), *Des catégories esthétiques,* Vrin, Paris.
Carroll, N. (1990), *The Philosophy of Horror,* Routledge, New York.
Cooper, D. (1999), *A Companion to Aesthetics,* Blackwell, Oxford/Malden.

* En este trabajo las obras aparecen citadas según su título y fecha original de publicación. La presente bibliografía indica, en todos los casos que ha sido posible, las correspondientes traducciones al español.

Dufrenne, M. (1982/83), *Fenomenología de la experiencia estética,* 2 vols, Fernando Torres, Valencia.
Gadamer, H.-G. (1996), *La actualidad de lo bello,* traducción de Rafael Argullol, Paidós, Buenos Aires.
Givone, S. (1990), *Historia de la estética,* Apéndices de Maurizio Ferraris y Fernando Castro Flórez, traducción de Mar García Lozano, Tecnos, Madrid.
Harpham, G. G. (1982), *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature,* Princeton University Press, New York.
Henckmann, W. y Lotter, K. (eds.) (1998), *Diccionario de Estética,* traducción de Daniel Gamper y Begonia Sáez, revisión y adaptación de Chus Martínez y Gerard Vilar, Crítica, Barcelona.
Jauss, Hans Robert (ed.) (1968), *Die nicht mehr schönen Künste. Poetik und Hermeneutik,* III, München.
Kamper, D. y Wulf, C. (eds.) (1989), *Der Schein des Schönen,* Steidl, Göttingen.
Lyotard, J.-F. (1998), *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo,* traducción de Horacio Pons, Manantial, Buenos Aires.
Marchán Fiz, S. (1982), *La estética de la cultura moderna,* Gustavo Gili, Barcelona.
Moles, A. (1972), *Psychologie du kitsch,* Denoël, Paris.
Monk, S. H. (1960), *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII Century England,* Ann Arbor, Michigan.
Oyarzun, P. (2000), «Lo trágico, de Hölderlin a Nietzsche»: *Revista de Filosofía* (LV: 133-152).
Sibley, F. N. (1959), «Aesthetic Concepts»: *Philosophical Review,* 68.
Sibley, F. N. (1965), «Aesthetic and Non-Aesthetic»: *Philosophical Review,* 74.
Sobrevilla, D. (1991), «La estética británica del siglo XVIII»: *Dianoia,* México (XXVIII: 171-212).
Souriau, A. (1966), «La notion de catégorie esthétique»: *Revue d'Esthétique,* 19.
Trías, E. (1982), *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona.

Fuentes

Addison, J. (1975), *Essays in Criticism and Literary Theory,* ed. John Loftis, Crofts Classics Series.
Adorno, T. W. (1980), *Teoría estética,* Taurus, Madrid.
Aristóteles (1990). *Poética,* ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid.
Baudelaire, Ch. (1988), «De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas», en *Lo cómico y la caricatura,* traducción de Carmen Santos, Visor, Madrid.
Baudelaire, Ch. (2001), «El pintor de la vida moderna», traducción de Alfonso Iommi y Bruno Cuneo: *Pensar y Poetizar, 1.*
Baumgarten, A. G. (1983), *Die grundlegenden Abschnitte der «Aesthetica»,* ed. de H. R. Schweitzer, Felix Meiner, Hamburg.

Bergson, H. (1986), *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico,* Espasa Calpe, Madrid.

Benjamin, W. (1991), «Goethes Wahlverwandschaften», en *Gesammelte Schriften,* I-1, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt.

Benjamin, W. (1990), *El origen del drama barroco alemán,* traducción de José Muñoz Millanes, Taurus, Madrid.

Burke, E. (1987), *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello,* estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer, Tecnos, Madrid.

Carus, C. G. (1982), *Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei,* Kiepenheuer, Leipzig/Weimar.

Collingwood, R. G. (1958), *The Principles of Art,* Oxford University Press, Oxford.

Croce, B. (1969), *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (Parte teórica), prólogo de Adelchi Attisani, traducción de Ángel Vegué y Goldoni, revisada por León Dujovne, Nueva Visión, Buenos Aires.

Freud, S. (1996), *El chiste y su relación con el inconsciente,* en *Obras Completas,* I, traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres, Biblioteca Nueva, Madrid.

Freud, S. (1996), «Lo siniestro», en *Obras Completas,* III, traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres, Biblioteca Nueva, Madrid.

Hegel, G. W. F. (1987), *Lecciones sobre la estética,* traducción de Alfredo Brotóns Muñoz, Akal, Madrid.

Hölderlin, F. (1976), *Ensayos,* traducción de Felipe Martínez Marzoa, Hiperión, Madrid.

Hölderlin, F. (2001), «Anotaciones al Edipo. Anotaciones a la Antígona», noticia, traducción y notas de Pablo Oyarzun, R.: *Revista de Teoría del Arte,* 4.

Home, H., Lord Kames (1970), *Elements of Criticism,* Georg Olms, Hildesheim.

Hugo, V. (2001), *Cromwell,* Flammarion, Paris.

Hume, D. (1998). *La norma del gusto y otros ensayos,* Península, Madrid.

Hutcheson, F. (1986), *An Inquiry into the Original of Our Ideas on Beauty and Virtue,* Classworks.

Kant, I. (1983), *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime,* en *Textos estéticos,* presentación y traducción de Pablo Oyarzun R. Andrés Bello, Santiago.

Kant, I. (1992), *Crítica de la Facultad de Juzgar,* introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzun R., Monte Ávila, Caracas.

Mendelssohn, M. (1974), *Ästhetische Schriften in Auswahl,* Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Nietzsche, F. (1994). *El nacimiento de la tragedia,* traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid.

Novalis (1984). *Escritos escogidos,* traducción de Jenaro Talens y Ernst-Edmund Keil, Visor, Madrid

Platón (1992), *Hipias mayor,* en *Diálogos,* I, traducción y notas de Julio Calonge, Emilio Lledó y Carlos García Gual; introducción general de E. Lledó; revisión de C. García Gual y P. Bádenas de la Peña, Gredos, Madrid.
Platón (1992), *Simposio,* en *Diálogos,* III, traducción de Carlos García Gual, Gredos, Madrid
Plotino (1992), *Enéadas,* I-II, traducción de J. Igal; revisión de Quintín Racionero, Gredos, Madrid.
Pseudo-Longino (1996), *Sobre lo sublime,* traducción de José Alsina Clota, Bosch, Barcelona; también (1996) *Sobre lo sublime,* traducción de J. García López, revisión de Carlos García Gual, Gredos, Madrid.
Richardson, J. (1969), *An Essay on the Theory of Painting,* en *The Works,* Georg Olms, Hildesheim.
Rosenkranz, K. (1992), *Estética de lo feo,* traducción y edición de Miguel Salmerón, Julio Ollero, Madrid.
Schelling, F. W. J. (1988), *Sistema del idealismo trascendental,* Anthropos, Barcelona.
Schiller, F. (1943), *Poesía ingenua y poesía sentimental,* Nova, Buenos Aires.
Schiller, F. (1954), *De la gracia y la dignidad,* Instituto de Estudios Germánicos, Buenos Aires.
Schille, F. (1990), *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre,* estudio introductorio de Jaime Feijoo, traducción y notas de Jaime Feijoo y Jorge Seca, edición bilingüe, Anthropos, Barcelona.
Schlegel, F. (1996), *Poesía y filosofía,* traducción de Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obrado, Alianza, Madridl.
Schlegel, F. (1996), *El estudio de la poesía griega,* introducción de Reinhold Münster, traducción de Berta Raposo, Akal, Madrid.
Schopenhauer, A. (1987), *El mundo como voluntad y representación,* traducción de Eduardo Ovejero y Maury, Porrúa, México.
Shaftesbury, Lord (1964), *Characteristics,* ed. de John M. Robertson, Bobbs-Merrill, Indianapolis.
Solger, K. W. F. (1980), *Vorlesungen über die Ästhetik,* Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
Tomás de Aquino, *Suma Teológica,* Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
Wackenroder, W. H., y Tieck, L. (1973), *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders.* (Lernmaterialien). *Phantasien über die Kunst.* (Lernmaterialien), Reclam, Ditzingen.

LA PRODUCCIÓN ESTÉTICA

Gerard Vilar

Arte y estética no cubren exactamente el mismo dominio. Hay estética que normalmente no es artística. Incluso podría afirmarse, en el extremo, que todo tiene su estética pero que casi nunca tiene que ver con lo artístico. Por ejemplo, las teorías científicas, los objetos de uso cotidiano o la naturaleza tienen su estética, pero nada tienen que ver con el arte. La cultura contemporánea, sin embargo, cultiva muchos dominios fronterizos: la moda, el diseño, los medios de comunicación e información son a menudo muy difíciles de deslindar, y seguramente tampoco hace ninguna falta. Aquí tenemos que exponer con botas de siete leguas el amplísimo tema de la producción estética. Para facilitarnos las cosas nos centraremos en la *producción artística,* excluyendo por comodidad esos ámbitos fronterizos como la moda o aquellas esferas excéntricas como la estética de la ciencia.

Ante la existencia de las obras de arte la filosofía y las distintas disciplinas teóricas que se han ocupado de él se han planteado algunas preguntas difíciles, esas que no suelen tener ninguna respuesta definitiva y que de hecho cada generación se replantea buscando nuevas perspectivas para respuestas formuladas en circunstancias nuevas. Entre ellas se encuentran la de qué sea el arte, la de qué distingue al buen del mal arte, la de la relación del arte con el conocimiento o del arte con la ética y la política. Aquí nos ocuparemos de una de esas preguntas, la de la «producción» del arte. Por cierto que el término «producción» tiene una cierta resonancia fabril y economicista frente a otros términos como «creación» que apuntan a dimensiones como la invención y la originalidad, pero

aquí hay que entenderlo en su sentido más lato, esto es, como el que designa el modo en el que llegan a la existencia las obras de arte. La pregunta por la producción artística, desde luego, ya presupone algunas cosas como, por ejemplo, que al arte le es propia alguna forma de producción y que existen obras de arte. Eso podía ser ciertamente algo obvio cuando existía un tipo de artesanos que aplicando sus habilidades, aprendidas en un taller junto a un maestro a lo largo de muchos años, procedían a la transformación de unos materiales a los que daban forma y significado, es decir, que aplicando su «arte» a la producción de ciertos objetos el artista realizaba la creación de una obra. Tanto si se piensa en la producción como un proceso de creación artesanal como si se entiende que se trata de una creación genial, o si al modo de ciertos antiguos como un excepcional proceso de inspiración divina, todas las teorías comparten el supuesto de que hay un cierto proceso de producción que culmina en la obra. Pero, ¿realmente, se puede afirmar hoy que el arte se produce por un alguien, algún tipo de sujeto, aunque sea un sujeto paciente, un médium?, ¿se puede afirmar que hay un «objeto» o un «qué» de la producción? Más aún, ¿puede sostenerse que hay algo como una «producción», una actividad que aparece como un proceso que se dirige en alguna dirección que es su culminación? En las condiciones posmodernas, que acaso no sean sino las de una segunda Modernidad, el radical pluralismo observable en el mundo del arte hace que la misma noción de «producción» no pueda plantearse como categoría sin excepciones. Así, por ejemplo, *4'33"* de John Cage consiste en los sonidos producidos aleatoriamente por el público durante ese lapso de tiempo al que alude el título de la pieza, o *Elliptic-Ecliptic* de James Turrell nos invita a gozar de las transformaciones igualmente imprevisibles de la luz de cielo al atardecer. En ambos casos los artistas nos posibilitan un experiencia sonora o visual que no es «creada» o «producida» propiamente por el artista, y tampoco nos presentan una «obra» en el sentido tradicional del vocablo. Ello nos hace recordar el inevitable carácter histórico de todas las categorías que aplicamos al arte y a otros fenómenos culturales. Atendiendo a esta dimensión, como método de exposición, voy a considerar siete teorías de la producción artística en su secuencia histórica: la producción artística como proceso de inspiración divina; la teoría clásica de la producción artística como técnica artesanal; la teoría moderna del genio creador como émulo de dios; la teoría marxista y sociológica de la producción artística como producto de la división del trabajo en un modo de producción social; la teoría psicoa-

nalítica de la producción artística como sublimación compensadora de frustraciones y necesidades insatisfechas de personalidades neuróticas; la teoría heideggeriana y posestructuralista de la producción artística como un acontecer sin sujeto; y, finalmente, la teoría pragmatista de la producción artística como una exploración del mundo en busca de una mejor comprensión del mismo y una intensificación de nuestras experiencias. Aunque pueda resultar tentador, hay que decir que no se puede entender que estas siete teorías se superen unas a otras en una secuencia de progreso del conocimiento filosófico. Cada una trata de un aspecto de la producción artística que podemos encontrar en la pluralidad de formas y procesos de creación del arte actual, donde coexisten las artesanías tradicionales o modernas, al igual que el culto al genio artístico o el creador neurótico. Todas ellas son verdaderas respecto a ciertas épocas, ciertas prácticas artísticas o ciertos géneros. Lo que no existe ni puede existir en razón del carácter histórico y abierto del arte es la teoría unificada de la producción artística.

I. LA INSPIRACIÓN

La más antigua reflexión filosófica acerca de la producción estética se encuentra en algunos de los diálogos de Platón, particularmente en la *Apología de Sócrates* (21-22) y en el *Ión* (534-535), donde se formula la teoría del *enthusiasmos* o inspiración. Según Platón los buenos poetas no recitan sus bellos poemas gracias a una *techne* o arte, sino por estar inspirados por un dios y por estar poseídos por él. Así, «de la misma manera que las gentes que son presa del delirio de los coribantes no son dueños de su razón cuando danzan, así tampoco los poetas líricos son dueños de su razón cuando componen esos bellos versos». Los poetas sólo son vehículo de potencias superiores. Ningún poeta está en disposición de crear antes de ser inspirado por un dios que se halla fuera de él ni antes de haber dejado de ser dueño de su razón. Mientras el poeta posee la facultad de la razón es completamente incapaz de realizar una obra poética. La producción artística, pues, según Platón, no es algo estrictamente humano, realizable por un arte, sino un privilegio de los dioses. Los «bellos poemas no tienen un carácter humano y no son obra de los hombres, sino que son divinos y provienen de los dioses, y los poetas no son otra cosa que los intérpretes de los dioses, estando cada uno de ellos poseído por aquel de quien recibe la influencia». El propio Platón comparaba la «producción» poética

con las actividades de profetas y adivinos «que dicen muchas cosas excelentes, pero nada de lo que dicen es producto de sus conocimientos». El verdadero sujeto de la creación poética son aquí los dioses, que inspiran a los poetas, como a los profetas, «para enseñarnos, a nosotros los oyentes [...] que es la misma divinidad la que habla y la que se hace oír de nosotros por intermedio de aquéllos». De ahí el carácter *divino* de la poesía y de la creación poética reconocido por los pueblos desde antiguo, intuición común de todas las civilizaciones. En esta explicación platónica de la producción el poeta es tan sólo un simple intermediario que nada sabe, nada conoce, ni controla ni domina. Un ser humano mediocre cualquiera puede ser un gran poeta, una poderosa voz de los dioses, pero ello no le transforma en un ser excelente.

II. LA *POÍESIS*

En el libro VI de su *Ética nicomaquea*, Aristóteles, a diferencia de Platón, entiende la producción artística según el modelo de la *poíesis*, esto es, el de aquellas actividades que consisten en la elaboración de algo con vistas a un fin, a diferencia de la *praxis* que distingue a aquellas actividades, como la acción ética, que tienen el fin en sí mismas. El modelo tradicional de la *poíesis* como un hacer que se objetiva en una obra (*ergon*) es precisamente el arte, que Aristóteles entiende básicamente como una técnica (en griego el término *techne* también designaba las artes y las artesanías) de producción según ciertas reglas de habilidad racionales:

> No hay ningún arte que no sea un modo de ser para la producción, ni modo de ser de esta clase que no sea un arte [...] Todo arte versa sobre la génesis, y practicar un arte es considerar cómo puede producirse algo de lo que es susceptible tanto de ser como de no ser y cuyo principio está en quien lo produce y no en lo producido. En efecto, no hay arte de cosas que son o llegan a ser por necesidad, ni de cosas que se producen de acuerdo con su naturaleza, pues éstas tienen su principio en sí mismas [...] El arte o técnica es, pues, [...] una disposición productiva acompañada de razón verdadera, y la falta de arte, por el contrario, un modo de ser productivo acompañado de razón falsa (1140 a 20 s.).

Así, el artista es un artesano, un especialista con ciertas habilidades aprendidas de maestros, un técnico cuyas destreza e ingenio pueden ser, claro está, nada comunes e incluso sublimes como Aris-

tóteles reconoce de Zeuxis, de Eurípides o de Praxiteles. Sin olvidar, de todos modos, que sin excepción todos esos productos del artista nada tienen que ver con lo necesario, sino con la libertad y el azar de propios de la *poíesis*.

¿Pero en qué consiste exactamente la *poíesis,* este hacer productivo, este fabricar que tiene como fin la elaboración de algo distinto que la propia actividad productiva y que se produce según razón (verdadera)? Aristóteles piensa la producción artística según el modelo desarrollado principalmente en su metafísica de la dación de forma por un artista a una materia según una idea previa y con un fin que normalmente, pero no siempre, es la mímesis o imitación. «Todas las producciones provienen o de algún arte o de alguna facultad o del pensamiento [...] Del arte se generan todas aquellas cosas cuya forma está en el alma. (Y llamo forma a la esencia de cada cosa, es decir, a su entidad primera» (1032 a 28-1032 b 1). La producción artística es, pues, para Aristóteles, una actividad teleológica que, comenzando en el alma del artista, apunta a la realización de la obra como conformación de una materia. El ejemplo clásico del propio Estagirita, además de la medicina, son las *technai* arquitectura y escultura. El arquitecto o el escultor tienen la habilidad de tomar materias como la madera, la piedra y el bronce y darles la forma que han pensado de tal modo que la materia conformada pasa a ser otra cosa que la que era: una casa, una escultura. La estatua ya no es una piedra, sino un Apolo «de piedra» (1033 a).

Frente a la teoría platónica de la inspiración, Aristóteles reconoce sin lugar a dudas la importancia del artista en la producción artística, puesto que toda obra tiene su origen en el alma de un *technités*. En la discusión de la *Metafísica* acerca de la noción de causa queda ello patente. La causa se dice de muchas maneras. Así tanto el arte escultórico como el bronce son causas de la estatua, como lo es también la finalidad litúrgica o el artista mismo, que lo puede ser de modo particular, genérico o accidental, de modo que, «por ejemplo, de la estatua es causa, en un sentido, Policleto, y lo es, en otro sentido, el escultor, ya que accidentalmente coincide que Policleto es el escultor» (1014 a). El realismo de la posición aristotélica está en la base de la sofisticación y complejidad de su análisis que ni siquiera se cierra a un concepto estrecho de mímesis, pues para él ni todas las formas de producción artística son miméticas ni la mímesis es mera copia de la realidad. El artista a menudo crea imágenes o situaciones «que llevan las cosas más allá de donde puede la Naturaleza» (*Física*, 199 a 15), completándola o perfec-

cionándola en algún sentido. El artista puede hablarnos incluso de lo imposible:

> Lo imposible ha de justificarse por la poesía o por el ideal o por la opinión corriente. En cuanto a la poesía es preferible lo imposible verosímil a lo verosímil imposible. Quizás sea imposible que haya hombres como los que pintó Zeuxis, pero lo imposible es lo más elevado, pues el tipo ideal debe sobrepasar a la realidad (*Poética*, 1461 a).

El arte del artista, por consiguiente, puede levantarse por encima de la naturaleza y de lo real, para alcanzar formas de perfección espiritual desconocidas, penetrar en el mundo de lo verosímil y de lo imposible, arrojando luz sobre todo aquello que quizás no es necesario pero que nos proporciona un conocimiento fundamental. Como sabemos, la religión griega hubiera sido otra cosa sin los artistas griegos. Ellos fueron los grandes creadores de buena parte de sus contenidos y sus formas. Por ello, y por la estrecha relación que al arte tuvo con la religión en la cultura egea, los griegos admiraron y honraron a Homero y a Fidias, a Hesiodo y Policleto, a Sófocles y Mirón como ningún pueblo del pasado admiró a sus artistas y poetas.

III. EL GENIO

El mundo antiguo reconoció la grandeza de sus grandes artistas-artesanos; en la Edad Media, en cambio, los artistas permanecieron generalmente en el anonimato. Si conocemos los nombres de los artesanos y maestros medievales es normalmente por casualidad, por la marca que a menudo dejaban como «firma» o porque reconocemos un cierto estilo personal, pero no porque tengamos testimonios escritos que describen la producción y su resultado y que destaquen las habilidad y el ingenio del artista. Raramente sabemos poco o nada de los artistas medievales y los pueblos tampoco los apreciaban especialmente. Lo cierto es que tampoco el arte ocupaba en la sociedad teológica medieval un papel tan central como el que desempeñara en el mundo clásico. Sin embargo, las cosas empezaron a cambiar lentamente con el protorrenacimiento del siglo XII y el surgimiento del estilo gótico en Francia con la catedral de Saint-Denis y el abad Suger en 1137. Los nombres de los grandes arquitectos góticos no sólo nos son a menudo conocidos sino que algunos de ellos merecieron ser enterrados con honores en las mis-

mas catedrales que proyectaron, como es el caso de Hugues de Libergier, arquitecto de la catedral de Reims muerto en 1263. En esa época se abrió el camino a un fenómeno que eclosionaría en el Renacimiento italiano y que de algún modo y pese a los cambios vertiginosos de los últimos siglos no nos ha abandonado del todo: la aparición de la figura del genio artístico y la noción de creación.

El mundo clásico latino conocía dos verbos, *facere* y *creare,* para lo que luego el cristianismo distinguió: como escribió Casiodoro en el siglo VI «las cosas fabricadas son diferentes, pues podemos fabricar, pero no crear» (*Exp. in Ps.* CXLVIII). Crear era cosa sólo de Dios hasta el Renacimiento. El genio artístico y, por ende, la noción de producción como creación que lo acompaña, es un producto del surgimiento del individualismo occidental en el Renacimiento y el mundo moderno. En la palabra «genio» se reunirán lo humano y lo daimónico para designar a la personalidad extraordinaria, «divina», paradigmática de lo individual moderno, de la que Pico della Mirándola cantara su dignidad en su célebre *Oración.* Los grandes fenómenos civilizatorios que se vivirán en esta época como el desmoronamiento paulatino de la sociedad feudal rural y el surgimiento de las grandes urbes y la cultura metropolitana, el desarrollo de las relaciones económicas capitalistas con las figuras del trabajador asalariado y el burgués, los grandes descubrimientos geográficos y las nuevas migraciones, los descubrimientos científicos, la reforma protestante, etc., traerán la aparición del individualismo moderno. La filosofía aportará en correspondencia las categorías de sujeto, de consciencia y mente. El *ego cogito* cartesiano, el individualista posesivo hobbesiano, la consciencia moral luterana, el hombre de gusto y el genio creador son diversas caras de este nuevo individuo-sujeto creado por la civilización occidental moderna. El Renacimiento, con figuras como Petrarca, Leonardo da Vinci y Miguel Ángel ya nos proporcionó, como reflejaran las *Vidas* de Vasari, modelos de esta nueva figura espiritual que crea sus obras según el modelo divino de escala reducida. Scaligero denominó al artista *alter deus*, un segundo Dios, que crea sus pequeños mundos. El concepto de genio, sin embargo, se desarrolló fundamentalmente en dos etapas correspondientes a nociones bastante distintas. En la primera de ellas el genio comenzó siendo entendido como una especie de comadrona de la forma que libera a ésta de la materia, una forma de la que la materia se halla preñada y que el artista debe llevar a parto, a la vida en su creación. El paradigma de esta primera visión de la creación nos lo dejó versificado Miguel Ángel Buonarrotti en aquel célebre soneto dedicado a Vittoria Colonna:

> No tiene el óptimo artista ningún concepto
> que un mármol solo en sí no circunscriba
> en su rebose, y sólo a él llega
> la mano que obedece al intelecto...
> (Soneto 151).

Esta visión del acto creador tuvo habitualmente un fuerte componente platónico en el sentido de que el artista es aquel capaz de «ver» las formas *a priori* o ideas bellas que podía sacar de la materia inerte y que E. Panofsky estudió en su famoso librito. Sin embargo, con el tiempo esta concepción de la creación terminará transformándose en algo más radical: el artista no será tanto quien es capaz de intuir o «ver» las formas o ideas, sino que será aquel que auténticamente las produce, las crea, las inventa estableciendo algo nuevo donde no había nada, de manera semejante a como Dios creó el mundo *ex nihilo*. Ya Marsilio Ficino sostuvo que el artista «inventa» (*excogitatio*) sus obras o Zuccaro que el artista configura «un mundo nuevo, nuevos paraísos». De todos modos, un eslabón más importante en la génesis de dicha noción la debemos al jesuita español Baltasar Gracián, a quien, junto a su fundamental y reconocida introducción de la categoría de *gusto*, le debemos también su teoría del *genio* y del *ingenio* como capacidades básicas de sus modelos de humanidad: el héroe y el discreto. Común a estos modelos de humanidad del Renacimiento tardío y del Barroco es la presuposición de un mundo en desmoronamiento político y moral, cruzado por guerras sin fin y descrito sin adornos por Hobbes. Un mundo transformado por nuevos conocimientos científicos acerca de un universo infinito que expulsaban al hombre del lugar central que ocupaba en el pasado. Un mundo cuyas fronteras se había extendido irreversiblemente por los descubrimientos geográficos y, con ellos, se había planteado la relatividad de las costumbres y les creencias. Un mundo en el que el orden religioso unificado del Medievo había dado paso a una pluralidad de visiones, de religiones y de sectas frente a la verdad reclamada por las cuales los hombres sólo podían apelar a su razón y a su conciencia. En fin, el mundo incierto e inseguro, acaso drama representado en el *theatrum mundi*, acaso un sueño, acaso un cuento explicado por un idiota lleno de ruido y de furia, y sin ningún sentido. En ese mundo en el que el individuo está perdiendo sus referencias seguras surge también la posibilidad de la libertad, esto es, de indagar, experimentar y conocer libremente; de opinar, razonar y actuar libremente; y también de gozar, juzgar y crear libremente las obras de arte. En la estela de los manieristas, para Gracián «el arte es la

plenitud de la naturaleza, es como si se tratara de un *segundo Creador*: completa la naturaleza, la embellece y a veces la supera. Unirse cada día a la naturaleza hace milagros» (*El Criticón*).

El genio, como el gusto, es en el campo de lo estético lo que el *ego cogito* y la consciencia moral son en los campos de lo cognitivo y de lo moral: las figuras del individuo moderno que se emancipa hasta convertirse en sujeto, aspectos de su autonomía. Por consiguiente, podemos afirmar que el surgimiento del genio se produce en conexión con el desarrollo del individualismo moderno y como reacción al desorden social y cultural creciente del mundo moderno. La Ilustración es, lógicamente, el gran periodo de esplendor de la categoría del genio y de la concepción de la creación artística que va asociada a él. Pero, indudablemente, la teoría kantiana del genio es seguramente la versión filosóficamente hablando más depurada de esta concepción radical de la producción estética. En el párrafo 46 de su *Crítica de la facultad de juzgar* Kant define el genio como «el talento (dote natural) que da la regla al arte [...] un talento de producir aquello para lo cual no puede darse regla determinada alguna, y no [es] una capacidad de habilidad para lo que puede aprenderse según alguna regla: por consiguiente, que la originalidad debe ser su primera cualidad». Además, los productos del genio «deben ser al mismo tiempo modelos, es decir, ejemplares; por lo tanto, no nacidos de la imitación, debiendo, sin embargo, servir a la de otros, es decir, de medida o regla del juicio». El genio está constituido por varias facultades del espíritu entre las que quizás la más importante sea la imaginación productiva entendida como la facultad de conocer productiva que se ocupa con ideas estéticas, esto es, ideas representadas por la imaginación o intuiciones a las que no les corresponde ningún pensamiento acabado, ningún concepto. Así, «el genio consiste propiamente en la proporción feliz, que ninguna ciencia puede enseñar y ninguna laboriosidad aprender, para encontrar ideas a un concepto dado, y dar, por otra parte, con la expresión mediante la cual la disposición subjetiva del espíritu producida pueda ser comunicada a otros como acompañamiento de un concepto» (§ 49). De este modo el poeta puede dedicarse a sensibilizar ideas de la razón de seres invisibles, del infierno, la eternidad o la creación. Cuando un poeta da forma sensible a tales abstracciones para las que no hay ninguna intuición adecuada se muestra en toda su medida la facultad de las ideas estéticas. Y cuando esa sensibilización se hace de modo libre de reglas, y, por tanto, con auténtica originalidad, estamos ante la obra del genio. Pues, en definitiva, «es el genio la originalidad

ejemplar del don natural de un sujeto en el uso libre de sus facultades de conocer» (*ibid.*). Los grandes representantes del Clasicismo alemán, Goethe y Schiller, junto a los grandes románticos como es el caso de Fichte o de Schelling, compartirán fundamentalmente esta concepción y la llevarán a su extremo.

Una importante continuación en la discontinuidad de la teoría de la producción estética del genio la encontramos en Friedrich Nietzsche, para quien, como es sabido, el arte es la tarea suprema y auténticamente humana, la actividad propiamente metafísica de esta vida, y por ello tendió a comprender «el hombre como artista» y «la voluntad de poder como arte». La lectura acaso más interesante de este rico pero contradictorio pensador consiste en sostener que Nietzsche tomó, radicalizándolos, los elementos más extremos de aquella tradición de la que veníamos hablando para dar en clave estética una versión anarquista o nihilista de la misma (aunque, ciertamente, hay otros Nietzsches muy distintos a éste, por ejemplo, el positivista, biologista y darwiniano). Desde su temprana obra *El nacimiento de la tragedia* emprendió en su reflexión una búsqueda extremista de la libertad frente a todos los falsos órdenes creados por la civilización: el orden religioso, el moral, el político, el científico, en suma, el orden metafísico de la razón, la verdad y el ser que impone una opresión sobre la vida y su libre creatividad. El verdadero espíritu libre o el superhombre es el verdadero creador de sus valores, porque «sólo en la creación hay libertad» (1999, § 58). Pero la creación es al tiempo destrucción. Para el filósofo que proclamó la muerte de Dios y con él el de todo fundamento y toda razón que no sea autocreación, «los hechos morales no existen... La moral es sólo una interpretación de ciertos fenómenos, más estrictamente: una falsa interpretación... La moral es simplemente un lenguaje de signos, simple sintomatología: se debe saber de qué se trata para sacar utilidad de él» (*Ocaso de los ídolos*, «Los reformadores», 1). Una vez destruida la categoría de subjetividad moral, Nietzsche no disuelve, sin embargo, al individuo en la trama del lenguaje o de procesos sociales anónimos, sino que radicaliza su concepción del individuo para proclamar una forma de *individualismo estético* en el que la subjetividad auténtica es pensada como autocreatividad. El tipo de individuo propuesto por Nietzsche frente al individuo-rebaño es el «espíritu libre» cuya identidad viene estéticamente autoconstituida, al margen de toda norma seguida por el individuo ético o todo cálculo racional meramente egoísta del individuo posesivo. Éstos se hallan enfrentados al «*individuo soberano*, al individuo igual tan sólo a sí mismo, al individuo que

ha vuelto a liberarse de la eticidad, de la costumbre, al individuo autónomo, situado por encima de la eticidad (pues «autónomo» y «ético» se excluyen)» (*Genealogía de la moral*, II, 2, p. 67). El auténtico espíritu libre es un producto soberano de sí mismo. Nietzsche recategoriza la noción de autonomía bajo el concepto de *soberanía* creativa del individuo más allá de las normas y los intereses. Sólo el individuo soberano es una auténtica persona:

> Hacer de uno mismo una *persona* completa, y en todo lo que se hace proponerse uno mismo su *mayor bien*, vale mucho más que esas miserables emociones y acciones en provecho de otro [...].
>
> Debías convertirte en señor de ti mismo, señor también de tus virtudes. Antes eran ellas tus señoras; pero ya no pueden ser otra cosa que tus instrumentos entre otros instrumentos. Debías enseñorearte de tu pro y de tu contra, y aprender a tomarlos o dejarlos, de aprovecharlos o no, según tu más elevado fin (*Humano, demasiado humano*, I, § 11; y pról. 6).

He aquí una justificación estética de la existencia. La creación del yo y la creación artística son para Nietzsche en el fondo lo mismo: «la obra de arte y el individuo son una repetición del proceso primordial en el que se formó el mundo» (1999, § 20), manifestación de la fuerza creadora original «de la que algo sabe el genio» (*El nacimiento de la tragedia*, 5), porque Nietzsche estaba «convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida» (*ibid.*, prólogo).

IV. EL TRABAJO INDUSTRIAL

Ya Hegel se mostró muy crítico con la teoría del genio en su *Estética*, lanzando algunas pullas contra el llamado «periodo del genio» de Goethe y Schiller y recordando, frente al Idealismo, que la producción artística está sujeta, como toda forma de producción, a los factores materiales y empíricos que la concepción clásica aristotélica ya había subrayado. Ello formaba parte coherente de la crítica hegeliana a la filosofía del sujeto y la consciencia a la que opuso su filosofía del Espíritu que se desarrolla dialécticamente en la historia colectiva. Con Marx y la tradición marxista y sociológica este enfoque se profundizará, aunque con contradicciones. Así, el joven Marx, influido por el Idealismo, pensó su modelo de individuo emancipado en una sociedad libre comunista según el modelo del artista creador. En realidad, Marx elaboró sus reflexiones según

el modelo *expresivista* de la filosofía del sujeto. Esta filosofía está informada por un esquema abstracto para el cual las categorías básicas son las de sujeto y objeto. El sujeto actúa representándose y produciendo el mundo objetivo. El modelo de esta acción es el trabajo. Mediante el trabajo el hombre se autorrealiza en un doble aspecto: *actualiza* aquellas capacidades que posee en potencia, y se *autoexterioriza*, esto es, proyecta sus fuerzas esenciales en el mundo objetivo. Este modelo expresivista tiene dos fuentes básicas: la aristotélica y la romántica. La primera consiste en la reinterpretación en términos idealistas del concepto aristotélico de forma: la subjetividad, el individuo, sólo puede desplegar su esencia o su ser mediante la propia actividad productiva; la segunda consiste en la mediación entre este concepto aristotélico y el concepto estético de forma del Romanticismo, de modo que las obras generadas por el sujeto creador se entienden como expresión simbólica de este proceso de la subjetividad y simultáneamente como de su proceso de autoformación. Este modelo expresivista tiene su máximo exponente en la productividad del genio creador. Así que Marx heredó, a través de Schiller, de Goethe y de Hegel, este ideal romántico de formación que se remonta a Herder y Humboldt y que a través del propio Marx y de John Stuart Mill ha llegado hasta el presente.

Para Marx, pues, el modelo recto, no alienado, de actividad laboral es el del artista creador que se realiza proyectándose en sus propias obras. En el acto del goce estético cada cual se reapropia de las fuerzas esenciales expresadas en la obra, lo cual redunda en un proceso de formación, tanto del propio artista como de los demás individuos que se comunican con el artista a través de su obra. No es de extrañar, pues, que, confrontada con este modelo del artista creador, la realidad del trabajo fabril de la época fuese juzgada por Marx como el estado de máxima perversión o alienación de la verdadera vida humana. Entretanto no llega el comunismo la realidad de la producción artística es muy otra: el artista es un productor sometido a la división del trabajo del modo de producción y sus relaciones específicas y es un agente más en las luchas ideológicas que son manifestación en el campo cultural de las luchas entre las clases sociales. En un famoso paso de *La ideología alemana* Marx le recordaba a Stirner que las obras de Rafael fueron ejecutadas por sus ayudantes y asistentes y que no fue Mozart quien terminó el *Requiem*. La producción artística es una forma de *trabajo* que sólo en el comunismo podrá librarse de los imperativos de la división del trabajo, la subsunción bajo el capital y su lógica de la productividad y el beneficio. En un célebre paso formula Marx así su utopía:

> La concentración exclusiva del talento artístico en individuos únicos y la consiguiente supresión de estas dotes en la gran masa es una consecuencia de la división del trabajo. Si, incluso en ciertas condiciones sociales, cada cual pudiera llegar a ser un pintor magnífico, esto no excluiría, ni mucho menos, el que cada cual fuese un pintor original [...] En todo caso, en una organización comunista de la sociedad desparece la inclusión del artista en la limitación local y nacional, que responde pura y únicamente a la división del trabajo, y la inclusión del individuo en este determinado arte [...] En una sociedad comunista, no habrá pintores, sino, a lo sumo, hombres que, entre otras cosas, se ocupan también de pintar (1972, 470).

En su fase más marxista, durante los años de los frentes populares antifascistas en los treinta, Walter Benjamin hizo una defensa ardiente de la concepción del «autor como productor» alejada de los esquematismos ideológicos de los estalinistas de la época que entendían al artista como un instrumento al servicio de la propaganda ideológica no ya de la izquierda o del movimiento obrero sino del partido y, de hecho, de la voluntad del secretario general del mismo. Benjamin somete a una crítica materialista las ideas comunes en la izquierda acerca de la relación entre autor y tendencia política, rechazando las tesis activistas y más ideológicas. En su lugar, reclama una renovación del mundo desde dentro, desde el progreso técnico de las artes, desde la ruptura de los límites de los lenguajes artísticos y desde el cuestionamiento de las fronteras entre los géneros artísticos, en la línea de lo ya impulsado por el dadaísmo y el surrealismo. Como ejemplo: los fotógrafos deberían dar a sus fotografías leyendas y textos que las arranquen del consumo y la moda, y los escritores deberían ponerse a fotografiar; sólo así, superando el orden de las competencias de la concepción burguesa en el proceso de producción espiritual, puede realizarse una «producción políticamente adecuada» (1975, 127). Este proceso de refundición de las formas literarias, de la fotografía y la música, etc., «entra en esa masa incandescente en la que se funden las formas nuevas» y que, en la estela del proyecto de romper las fronteras entre el arte y la vida defendido por el surrealismo, «confirma que la literarización de todas las condiciones de vida es la única que da un concepto ajustado del alcance de este proceso refundidor» (1975, 128).

Otro momento importante en el desarrollo de la visión de la producción estética desde su relación con el trabajo lo tenemos en las tesis de la teoría crítica de Adorno y Horkheimer sobre la industria cultural. Éstos renuevan la vieja idea de Marx de la existencia

de una diferencia entre el arte como trabajo libre no alienado y el trabajo subsumido bajo el capital, pero introduciéndolo en el interior de las artes como diferencia entre el arte auténtico y las mercancías culturales, que es la diferencia entre, por ejemplo, Schönberg y la música ligera o el jazz. La primera concreción de este punto de vista se produjo en la *Dialéctica de la Ilustración* (1944). En él los autores intentaban comprender cómo ha sido posible que la civilización que creyó poder liberar a los hombres de la servidumbre de la naturaleza y de la opresión política mediante la ciencia y la técnica y que hizo la promesa de la felicidad terrenal mediante el progreso, esa civilización diera lugar al nazismo, la mercantilización de la vida, el despotismo estalinista y la destrucción de la naturaleza. En suma: por qué en lugar de la promesa ilustrada de la emancipación se había entrado en un nuevo estadio de la barbarie, por qué el progreso se había trocado en regresión, esa inversión dialéctica a la que alude el título del libro. Los autores de esta obra responden ensayando lo que ya había intentado Benjamin: elaborar un nuevo concepto de historia que pudiera dar cuenta de la dura realidad del presente. Pero lo hicieron en un espíritu mucho más negativo y pesimista que el de aquél. Inspirados en parte por Nietzsche, Max Weber, Freud y Ludwig Klages, el gran crítico de la dominación técnica de la naturaleza, realizan una contundente crítica de la Ilustración como despliegue de una forma de racionalidad destructiva y opresora. Esta forma de racionalidad, que tiene sus orígenes ya en la antigua Grecia y está presente en la mitología misma, es entendida como la confluencia de racionalidad *formal* y de racionalidad *instrumental*. La racionalidad formal se manifiesta en la tendencia irrefrenable a producir sistemas, unitarios y sin contradicciones, de acción, explicación y conocimiento, sistemas que priman lo cuantitativo sobre lo cualitativo, la unanimidad frente a la pluralidad, y la coherencia frente a la dispersión, como es el caso de la ciencia, la metafísica sistemática, etc. La razón formal está dominada por el principio de no contradicción y pertenece a las condiciones básicas de todo pensamiento conceptual, pero no a las del arte y la literatura, que así se convertirán en fuente posible de otro tipo de racionalidad alternativo. La racionalidad instrumental, por otro lado, es la racionalidad que tiende a la cosificación de todo en tanto que convierte en objeto de manipulación y control cualquier elemento de un proceso social o natural. En la técnica, en la economía y en la burocracia estatal se encuentran las manifestaciones más características de esta forma de razón que persigue la utilidad, la eficacia, el dominio de los medios y es ciega e

irracional frente a los fines. También aquí las formas artísticas que no se pliegan a ninguna funcionalidad social inmediata constituirán para Adorno y Horkheimer un poder de resistencia contra la cosificación dominante. Ya Max Weber había entendido los procesos de racionalización característicos del capitalismo en los términos de la metáfora de la «jaula de hierro» que progresivamente atenaza a la sociedad moderna, pero el diagnóstico que se hace en la *Dialéctica de la Ilustración* va mucho más allá de Weber —y, por supuesto, de Marx— hasta la prehistoria de la razón y el pensamiento conceptual. La tesis central del libro reza: «el mito es ya Ilustración; la Ilustración recae en mitología», y hay que entenderla como un alegato contra las fuerzas que tienden a la liquidación de lo individual y heterogéneo en favor del dominio de lo general y abstracto. La principal víctima de todo este proceso es la naturaleza, incluyendo la naturaleza humana que es reprimida en la subjetividad moderna que persigue la mera autoconservación. Frente a lo que tiene la fuerza de una ley o un teorema, el arte auténtico se revela como un lugar de resistencia y diferencia. Adorno elaborará posteriormente esta intuición con gran rigor en su estética negativa. La estética crítica que se contiene en la *Dialéctica de la Ilustración* es una estética normativa: distingue el arte auténtico del arte mercantilizado e ideológico que se ha entregado a lo que Adorno y Horkheimer llaman *industria cultural*:

> Con el avance de la Ilustración, sólo las auténticas obras de arte han podido sustraerse a la pura imitación de lo que ya existe [...] Pero el arte de la reproducción se ha entregado, hasta en sus técnicas, en manos de la ciencia positivista. En realidad, dicho arte se convierte una vez más en mundo, en duplicación ideológica, en dócil reproducción (1994, 72).

Nos encontramos, pues, aquí, con un diagnóstico opuesto al de Benjamin aunque hecho desde la afinidad espiritual: las nuevas técnicas de reproducción artística son formas de regresión que llevan la «atrofia de la fantasía» y la «cosificación de las almas». En un emblemático pasaje se afirma:

> [...] cuanto más complicado y sutil es el aparato social, económico y científico a cuyo manejo el sistema de producción ha adaptado desde hace tiempo el cuerpo, tanto más pobres son las experiencias de las que éste es capaz. La eliminación de las cualidades, su conversión en funciones, pasa de la ciencia, a través de la racionalización de las formas de trabajo, al mundo de la experiencia de los pueblos y

> asimila tendencialmente a éste de nuevo al de los batracios. La regresión de las masas consiste hoy en la incapacidad de oír con los propios oídos aquello que no ha sido aún oído, de tocar con las propias manos aquello que no ha sido aún tocado (*ibid.*, 89).

Esto último es lo que intenta preservar el arte auténtico, que es el arte de vanguardia, mientras que su antítesis es la industria cultural que «fija positivamente, mediante sus prohibiciones, su propio lenguaje, con su sintaxis y su vocabulario» (*ibid.*, 73). La industria cultural es la más refinada forma de dominación en la que la técnica se pone, en el medio del placer y el entretenimiento, al servicio de la opresión, la liquidación de la subjetividad y la autonomía individual. Para Horkheimer y Adorno, el cine de entretenimiento americano, y particularmente los dibujos animados del Pato Donald, la música ligera y el jazz, la radio y la televisión, entonces incipiente, tienen una función esencialmente represora e incitadora de la conformidad y la sumisión del individuo frente al orden existente. La industria cultural persigue como fin «martillear en todos los cerebros la vieja sabiduría de que el continuo maltrato, el quebrantamiento de toda resistencia individual, es la condición de vida en esta sociedad. El Pato Donald en los dibujos animados, como los desdichados en la realidad, recibe sus golpes para que los espectadores aprendan a habituarse a los suyos» (*ibid.*, 183).

V. LA SUBLIMACIÓN

Al psicoanálisis le debemos algunas ideas sobre la producción estética que, aun teniendo sus raíces en la Romanticismo alemán y algunas filosofías como la de Schopenhauer, pueden considerarse originales. Para Freud los mecanismos de la producción artística tienen su secreta lógica en la economía profunda de nuestra psique dividida en diversos sujetos: el yo, el superyó y el ello. Para Freud el yo y su consciencia de la tradición filosófica moderna es una ilusión tras la cual está la lucha entre esos diversos yoes que nos constituyen y que, a diferencia de lo que ocurren en las neurosis o en las psicosis, en una dinámica psíquica «normal» se mantienen en equilibrio. Dicho equilibrio se consigue en un juego de compensaciones en el que las renuncias e insatisfacciones a veces pueden derivarse hacia comportamientos positivos. La producción estética tiene que ver con estos mecanismos de equilibrio y desequilibrio de la dinámica psíquica y toda producción artística encuentra en ellos su razón y su explicación.

Según Freud tenemos arte para compensar nuestra insatisfacción con el mundo y con nosotros mismos, o para atemperar nuestro dolor por una existencia fundamentada en la represión de los instintos. La cultura humana halla su basamento y condición de posibilidad en el control de los impulsos eróticos y thanáticos gobernados por el principio del placer. La represión de estos instintos posibilita la existencia de la familia y el grupo. La civilización es algo que fue impuesto y que se basa en la coerción y la renuncia a los instintos forzadas por el principio de realidad. Así aparecen a partir de la imposición de esta renuncia las transgresiones de lo prohibido, las más importantes de las cuales son el incesto, el homicidio y el canibalismo. Y esta represión es la causa de la insatisfacción permanente de los seres humanos con la cultura, pues ésta existe porque está edificada sobre la infelicidad de los individuos. Sobre la base de esta represión instintual que es creciente en la civilización aparecen los mecanismos de compensación de la frustración y la renuncia impuestos por el principio de realidad. El arte, y toda la cultura estética, son uno de estos mecanismos que hacen que la economía psíquica del individuo civilizado no se desmorone y estalle rompiendo los diques que generación tras generación se han ido construyendo para contener nuestra naturaleza interior:

> El arte ofrece satisfacciones sustitutivas compensadoras de las primeras y más antiguas renuncias impuestas por la civilización al individuo —las más hondamente sentidas aún—, y de este modo es lo único que consigue reconciliarle con sus sacrificios (*El porvenir de una ilusión*, 2).

En este sentido el arte aparece como una «técnica para evitar el sufrimiento» consistente en «reorientar los fines instintivos, de manera tal que eludan la frustración del mundo exterior». Freud llamó a este mecanismo de desplazamiento de las pulsiones «sublimación de los instintos» prototípica en la creación, en la encarnación de las fantasías artísticas, aunque también lo encontremos en la investigación de problemas y el descubrimiento de la verdad en la ciencia y la tecnología, pues se asocian al placer del trabajo.

Para Freud, sin embargo, al igual que para Schopenhauer, el efecto compensatorio de las artes tiene un alcance y una efectividad sin duda limitadas:

> A la cabeza de las satisfacciones imaginativas se encuentra el goce de la obra de arte, accesible aun al carente de dotes creadoras, gracias

> a la mediación del artista. Quien sea sensible a la influencia del arte no podrá estimarla en demasía como fuente de placer y como consuelo para las congojas de la vida. Mas la ligera narcosis en que nos sumerge el arte sólo proporciona un refugio capaz ante los azares de la existencia y carece de poderío suficiente como para hacernos olvidar la miseria real (*El malestar en la cultura*, 2).

Para quien resulta, en cambio, más eficaz ese poder compensatorio es para el artista, y ahí reside la clave de la producción estética. Como explica Freud en su célebre trabajo *El poeta y la imaginación* o en las lecciones de introducción al psicoanálisis, el artista es un introvertido próximo a la neurosis que ha aprendido a compensar sus insatisfacciones con sueños diurnos, con la fantasía y la imaginación, de modo que también causen el mismo efecto en los demás: el *ars poetica* propiamente dicha reside en la técnica de superar aquella repulsión que tiene que ver con las barreras que se levantan entre cada yo individual y los demás. Freud, pues, prosiguió los trabajos emprendidos por Hegel y proseguidos por Marx de socavamiento de la vieja teoría idealista del sujeto creador que culminó en Kant y Schiller. El artista de Freud no es un sujeto auténticamente libre, ni siquiera es propiamente un sujeto consciente, el señor de su casa, ya que en la creación así concebida dominan las necesidades, los deseos, el inconsciente y los conflictos entre los diversos yoes. El sujeto freudiano es un sujeto con minúscula. Otros irán más lejos.

VI. EL ACONTECER

A mediados de los años treinta, prosiguiendo por nuevos caminos su liquidación no sólo de la filosofía del sujeto y la consciencia, sino la destrucción de la metafísica occidental, Martin Heidegger introdujo, aunque sin emplear esa expresión, una nueva concepción de la producción artística en la que se liquidaba al sujeto creador en una medida mucho mayor y radical que las emprendidas por el marxismo o el psicoanálisis. La muerte del autor, como parte de la muerte del sujeto, del hombre, sitúa la producción en el plano de un *acontecer* que transcurre por encima de las cabezas de todo sujeto productor. Junto a la filosofía, Heidegger colocaba al arte entre las actividades superiores de la existencia humana, y la poesía ocupaba entre ellas el lugar más privilegiado. El poetizar era para el filósofo de la Selva Negra la esencia de la obra de arte, es decir, el «poner a la obra la verdad» que es un fundar en el sentido de donar, un fundar en el

sentido de fundamentar y un fundar en el sentido de comenzar (1995, 64). Ello se explica porque tras la famosa *Kehre* Heidegger puso al lenguaje en el centro de su filosofía: el lenguaje no como instrumento o medio de comunicación o como representación simbólica del mundo, sino el lenguaje como médium constituyente, categorizador, articulador y abridor del mundo. El mundo es nuestro lenguaje y éste crea el mundo. El ser es sólo en el lenguaje y todo ente tiene un ser sólo en el lenguaje: el lenguaje es la casa del ser. Somos arrojados al lenguaje y éste nos da el mundo, por consiguiente no somos señores del lenguaje, no somos sus sujetos ni él es una herramienta que nosotros empleemos para nuestros fines, sino que, al contrario, es el lenguaje quien dispone de nosotros, quien nos permite pensar, ver, comprender y comunicarnos según su particular y relativa abertura del mundo. No somos nosotros quienes hablamos, dice paradójicamente Heidegger, sino que es la lengua quien habla (*die Sprache spricht*). El lenguaje es esencialmente poesía en el sentido en que «hace» el mundo donándonoslo, fundándolo y comenzándolo donde no lo había. La verdad más fundamental, entonces, no es una supuesta «correspondencia» de lo dicho con lo que hay, sino este fundar la posibilidad del sentido, del mundo que realiza el lenguaje en su marcha histórica, el *Ereignis* o acontecer. El arte es ese «poner a la obra la verdad» en el sentido de crear el mundo, constituirlo. Pero en ese proceso los artistas individuales no son más que sujetos pacientes de la fuerza del lenguaje que acontece sobre sus cabezas. Como el poeta del que Hölderlin nos habla en su himno *Como en día de fiesta*, el artista recoge y canaliza aquellas energías que en modo alguno domina y que se transmutan en obra de arte. Pero eso es un acontecer, no una producción individual, la creación de algún sujeto.

Las ideas de Heidegger fructificaron tras la segunda guerra mundial sobre todo en Francia, donde encontramos radicalizada esta tesis en la forma de la «muerte del autor» defendida por filósofos como Roland Barthes, Michel Foucault o Jacques Derrida. Aunque hay diferencias entre ellos, la idea general es que la noción de autor es una creación cultural de la época del humanismo moderno, una institución temporal, una función de determinados discursos en una sociedad, una ilusión en fin que hay que deconstruir o analizar genealógicamente. Se trata de una idea que forma un binomio con la tesis de la inexistencia de la interpretación última de los discursos. Una vez que renunciamos a descifrar el sentido originario de un texto tampoco necesitamos a un autor («qué importa quien habla») y viceversa, si no hay un autor tampoco habrá una

única lectura que encierre la escritura o la obra de arte. La vida autónoma del lenguaje con su autoridad, o la de las epistemes o de la textualidad y los discursos es lo real, el autor es sólo un momento contingente de ese acontecer.

En algún sentido la historia de la producción estética cierra aquí una especie de círculo en el que partiendo de la negación del artista en la teoría platónica de la inspiración se alzaprima progresivamente el papel de éste hasta su culminación en la teoría idealista del genio, y a partir de ésta se procede a deshacer el camino rápidamente para volver a una teoría que apunta a fuerzas que están por encima de los hombres concretos, esta vez el lenguaje en lugar del dios. ¿Es eso un final de la historia? En modo alguno. La cultura del presente adora la novedad, la invención y la originalidad —y la paga bien—. Después de que el artista perdiera su aureola y las obras de arte su aura asistimos ahora a una sorprendente recuperación de ambas: adoramos a los artistas geniales como Warhol o Pollock y sus obras han reencontrado en los museos de arte moderno el aura perdida. La filosofía que mejor da cuenta de esta realidad tan distante de los discursos postheideggerianos es seguramente el pragmatismo.

VII. LA INVENCIÓN Y EL DESCUBRIMIENTO

El siglo de Norteamérica, el siglo XX, terminó con el inesperado triunfo del pragmatismo. También del pragmatismo filosófico. Las tesis centrales de esta filosofía que prima la práctica, la acción y la experiencia son antimetafísicas, naturalistas y radicalmente democráticas. El arte es experiencia, como reza el título de la obra fundamental de John Dewey de 1934, y esa experiencia es la de crear formas siempre nuevas en las que se exprese la vida humana con objeto de mejorarla, intensificarla y hacerla más rica y plural. Como forma de la filosofía de la praxis que es, para el pragmatismo la tarea del arte no es tanto criticar la realidad como cambiarla.

Esta tesis deweyana atribuye al arte una función central en el desarrollo humano, pero no se preocupa demasiado de la producción estética como tal. Quizás fuera, sin embargo, el filósofo de Harvard Nelson Goodman quien haya puesto más el énfasis en la naturaleza del arte como construcción de mundos y quien haya estudiado con más detalle la variedad de «maneras de hacer mundos» y del modo en que éstos se articulan en las obras de arte. Para Goodman, el arte es lenguaje. Por supuesto, no existe un único

lenguaje, pero toda obra de arte es una forma simbólica en la que accedemos al conocimiento del mundo. En esto el arte es igual a la ciencia. El arte presenta una variedad de lenguajes que responden a una pluralidad de maneras de construir el mundo simbólicamente. El pintor realista que con los pigmentos al óleo y la técnica de la perspectiva representa un grupo de abedules en un prado hace algo paralelo al botánico que explica en su discurso teórico lo que es la *Betula alba*: ambos construyen un acceso inteligible al mundo. La pintura y la botánica son construcciones simbólicas.

Otros filósofos pragmatistas, sin embargo, han vuelto a las tesis más funcionalistas de Dewey sobre el objeto de la producción artística. Así, Richard Rorty o Richard Schusterman. Este último ha defendido recientemente las posiciones pragmatistas en el sentido de que la ampliación emancipatoria de la estética implica repensar el arte en términos más liberales, liberándolo de la clausura que lo aleja de la vida y lo contrapone a formas más populares de expresión cultural que, como la música pop, deberían ser tomadas más seriamente por la estética. Colocándose muy lejos del discurso de la vieja Escuela de Francfort, Schusterman reivindica la creatividad del *rap* o del «arte de la vida» como formas de creación, invención y renovación del mundo. La evolución del arte contemporáneo en este comienzo de siglo y milenio apunta a que el pragmatismo, a pesar de sus deficiencias a la hora de explicar la dimensiones cognitiva y crítica del arte, tiene mucho que decir.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. (1994), *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid.

Aristóteles, *Metafísica, Ética nicomaquea, Poética*, Gredos, Madrid.

Barthes, R. (1994), «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje,* Paidós, Barcelona.

Benjamin, W. (1975), «El autor como productor», en *Iluminaciones* III, Taurus, Madrid.

Dewey, J. (1958), *Art as Experience*, Capricorn Books, New York.

Foucault, M. (1966), «What is an author?» [«¿Qué es un autor?»], en H. Adams y L, Searle (eds.), *Critical Theory since 1965*, Florida State University Press, Tallahassee.

Freud, S. (1974), *Obras completas*, 9 vols., Biblioteca Nueva, Madrid.

Goodman, G. (1990), *Maneras de hacer mundos*, Visor, Madrid.

Gracián, B. (1984), *El Héroe/El Discreto. Oráculo manual y arte de prudencia*, Planeta, Barcelona.

Heidegger, M. (1995), *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid.

Kant, I., *Crítica del juicio*, Espasa-Calpe, Madrid.
Lledó, E. (1961), *El concepto de «poíesis» en la filosofía griega*, CSIC, Madrid.
Marí, A. (1989), *Euforión*, Tecnos, Madrid.
Marx, K. (1972), *La ideología alemana*, Grijalbo, Barcelona.
Nietzsche, F. (1999), *Estética y teoría de las artes*, Tecnos, Madrid.
Ortega y Gasset, J. (1995), *El sentimiento estético de la vida. Antología*, Tecnos, Madrid.
Panofsky, E. (1980), *Idea,* Cátedra, Madrid.
Paz, O. (1999), *Obras completas*, Gutemberg, Barcelona.
Platón (1979), *Obras completas*, Aguilar, Madrid.
Rubert de Ventós, X. (1974), *La estética y sus herejías,* Anagrama, Barcelona.
Schusterman, R. (2000), *Pragmatist Aesthetics*, Rowman, New York.
Steiner, G. (2001), *Grammars of Creation*, Yale UP, New Haven.
Trías, E. (1997), *El artista y la ciudad*, Anagrama, Barcelona.
Vasconcelos, J. (1994), *Filosofía estética*, Espasa-Calpe, México.
Xirau, R. (1993), *Poesía y conocimiento*, Colegio Nacional, México.

LA RECEPCIÓN ESTÉTICA

Mario A. Presas

I. INTRODUCCIÓN. EL DESCUBRIMIENTO DEL LECTOR

La práctica filológica de hacer legibles escritos deteriorados cuyo sentido hay que restituir puede generar hábitos de sospecha ante significaciones que parezcan depender de circunstancias históricas y sociales «accidentales». Así también es factible que descarríe la investigación sobre la experiencia estética, sobre el arte, en general, y sobre la historia de la literatura, en particular, dirigiéndola *à la recherche* de un sentido único y definitivo de las obras, como lo ilustra paródicamente Henry James en *The Figur in the Carpet*. Ese desvío, provocado por un inveterado hábito, «neutraliza» además los textos, integrándolos en lo convencional, en lo ya establecido y familiar, con lo que pierden toda su extrañeza, su capacidad de asombrar, todo lo que pueda ser inquietante (lo *Umheimlich*, en definitiva). Por ello Susan Sontag, provocativamente, sostiene que, antes que una hermenéutica aséptica, necesitamos «una erótica del arte»; la interpretación «no es un valor absoluto, un gesto de la mente situado en algún dominio intemporal de las capacidades humanas. La interpretación debe a su vez ser evaluada dentro de una concepción histórica de la conciencia humana» (Sontag, 1964, 14).

Esa visión tradicional fue radicalmente revisada a mediados de la década de los años sesenta del pasado siglo en la *Estética de la recepción y del efecto*, cuyos conceptos teóricos y aplicaciones concretas fueron establecidos por Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, de la Universidad de Constanza, en Alemania. Dicho cambio de pa-

radigma en la ciencia de la literatura abrió un nuevo campo de investigación que entre otras cosas implica concebir la historia del arte como un proceso de comunicación estética en el que colaboran, en igualdad de condiciones, el autor, la obra y el receptor. La nueva teoría se impuso con un éxito tan extraordinario, que «*post festum* resulta incomprensible que sus problemas no hubieran sido explícitamente planteados con anterioridad» (Jauss, 1999, 7). El receptor, en cuanto destinatario y mediador del texto, y por consiguiente en cuanto portador de toda cultura estética, recobra ahora el derecho de que había sido privado. Consecuentemente, hay que revisar cuestiones tales como las de la definición de la obra a partir de su efecto, la dialéctica de efecto y recepción, la formación y transformación de un canon, o sea, cómo una obra llega a ser *clásica*, etc.

Gracias a la nueva actitud estética se vuelve a «descubrir» que ya la *Poética* de Aristóteles, por ejemplo, incluía al *receptor* en la constitución misma de la obra, pues el *ergon* propio de la tragedia consiste en el *efecto* sobre el espectador, cuyas pasiones son expurgadas *(catarsis)* por la experiencia del terror y la piedad. Así, pues, no es casual que tanto Paul Ricoeur, en su ensayo «Una reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles» (Ricoeur, 1994, 223), como Umberto Eco, en «De Aristóteles a Poe», señalen también ahora, precisamente, que «la *Poética* representa la primera aparición de una estética de la recepción» (Eco, 1994, 209). El propio Jauss señala que ya hacía unos treinta años que Umberto Eco, en *Opera aperta* (1962), había proyectado «la primera teoría de la constitución del sentido abierta, constantemente progresiva (partiendo de la analogía con la música serial) y demostró que la obra de arte, como estructura abierta, requiere la activa coproducción de quien la recibe, resultando de allí una multiplicidad histórica de concretizaciones, sin que por ello deje de ser *una* obra» (Jauss, 1999, 15).

«Concretización» es un concepto que Roman Ingarden —discípulo de Husserl— toma en préstamo de la jurisprudencia, para describir fenomenológicamente *La obra de arte literaria* (1931). Por esencia todo texto muestra «lugares de indeterminación», «vacíos» que exigen un lector que los colme con «lo propio», pues «*cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo*» (Proust). El personaje de ficción, por lo demás, *vive* de la acción constitutiva del acto de leer, por eso Borges decía de *Sherlock Holmes*:

> Está hecho de azar.
> Inmediato o cercano lo rigen los vaivenes de variables lectores (Borges, 1989, III, 474).

Al enfoque fenomenológico que asimila Iser añade Jauss la concepción de la historicidad de la existencia (Heidegger) y la necesidad de tener en cuenta los horizontes de comprensión, las distintas temporalidades, para lograr la comprensión de *lo otro* —ya sea una persona o una obra—, como dice Gadamer, al definir al hombre como un ser afectado por los efectos de la historia, con una intraducible palabra alemana compuesta, *Wirkungsgeschichtliches Bewusstsein*, es decir, «la-conciencia-de-la-historia-de-los-efectos» (Gadamer, 1975, 283 ss.), que Ricoeur parafrasea como «la conciencia de estar expuesto a la historia y a su acción, de una manera tal que no se puede objetivar esta acción sobre nosotros, porque ella forma parte del fenómeno histórico mismo» (Ricoeur, 2001, 92).

Jauss muestra con ejemplos concretos y brillantes cómo el horizonte de expectativas en que se acoge un texto puede iluminar aspectos nuevos de esa obra y, por añadidura, nuestra propia comprensión de nosotros mismos, pues la hermeneútica —como decían los clásicos—, luego de la *comprensión* y de la *interpretación*, culmina en la *aplicación*, que en definitiva consiste en aclarar qué significa una obra hoy, para nosotros. Paul Ricoeur ha profundizado estas perspectivas, tomando como base el relato, en el que el hombre da (se da) cuenta de su historicidad propia.

Entre los diversos ensayos de sus últimos libros, *Caminos de la comprensión* y *Las transformaciones de lo moderno*, Jauss examina la recepción postmoderna de Shakespeare, desde *Rosencranz and Guildenstern are Dead* (1966) de Tom Stoppard, hasta *Hamlet-Maschine* de Heiner Müller, y las «etapas de la modernidad estética» (Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, Valéry). Nos interesa destacar que al examinar las opiniones de los críticos que vinculan la postmodernidad literaria con la literatura latinoamericana de los años sesenta pasados —Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez— que reemplazó «los esotéricos y agotados experimentos del *nouveau roman*», Jauss se detiene en su «tronco fundador, Jorge Luis Borges», quien vale ambiguamente, según los enfoques, como abanderado de la postmodernidad o como el último de los clásicos de la Modernidad. De todos modos, afirma, su *Pierre Ménard, autor del Quijote*, narración que encarna la quintaesencia de la estética de la recepción, al descubrir la no-identidad de lo repetido en la repetición, contiene *in nuce* la estética postmoderna, que desembocará en no muy claras teorías de «diferimentos» y en «derivas» excesivas. En efecto, si todo texto puede llegar a ser «pretexto» o palimpsesto de nuevos textos, se pierde la singularidad de la obra autónoma y se inaugura un indefinido horizonte de intertextualidad. Pero Bor-

ges está muy por encima de estas interpretaciones parciales que creen descubrir en ese «experimento» de re-escritura del *Quijote* el anuncio de la crítica radical a toda constitución de sentido y, por tanto, las primicias de la *desconstrucción*, que hoy —agrega Jauss— «*faute de mieux*, es considerada como *la filosofía de la postmodernidad*» (Jauss, 1994, 331).

Si una noche de invierno un viajero, de Calvino, exagera aún más la «creación» de *Pierre Menard*. En efecto, la ficción de Borges representa la no identidad de lo repetido, pues aun la repetición literal añade al viejo texto un nuevo sentido, aportado por la distancia temporal y el diverso horizonte de expectativas; Calvino, por su parte, inclusive deja que su «copista» Silas descubra que los textos que está utilizando son falsificaciones como inevitable máscara de la ficción, casi como «una verdad a la segunda potencia». Dado que el narrador ha sido, desde Homero, una persona fingida, bien puede él, Silas, ser creador de apócrifos perfectos, y, por lo tanto, representar «al autor ideal de la postmodernidad, es decir, el autor que se disuelve totalmente en la nube de ficciones que rodea nuestro mundo» (Jauss, 1995, 228). Jauss, que vale aquí como representante por antonomasia de la estética de la recepción, tan sólo intenta mostrar *los posibles caminos de la comprensión*, que ha de recorrerse una y otra vez, como los recorridos de Marcel en la *Recherche* proustiana, y que acaso lleven al descubrimiento de que los desencuentros, las frustraciones y los dolores son inevitables para descubrir la *vocación*, la *identidad narrativa* de cada uno. Una «Pequeña apología de la hermeneútica literaria», que preludia su libro *Caminos de la comprensión*, concluye con una cita de Paul Valéry que es a la vez consigna y estímulo: «Je travaille pour quelqu'un qui viendra après» (Jauss, 1994, 9).

II. DESARROLLO

1. *Estética de la recepción y del efecto: Iser y Jauss*

Desde mediados de los años sesenta del siglo pasado se ha ido imponiendo en los medios académicos un peculiar enfoque de la obra del arte y de su historia que la concibe como

> un proceso de comunicación estética en el que participan por igual las tres instancias de autor, obra y receptor (lector, oyente y espectador, crítico y público). Esto implica conceder finalmente al recep-

> tor, en cuanto destinatario y mediador y, por consiguiente, en cuanto portador de toda cultura estética, el derecho de que fue privado en la historiografía de las artes, mientras ésta transcurrió en las vías de la tradicional estética de la obra y de la representación (*Werk- und Darstellungsästhetik*) (Jauss, 1999, 7).

Como suele suceder con los «descubrimientos» históricos, resulta incomprensible que este nuevo enfoque de la «estética de la recepción y del efecto» no hubiera sido expresamente asumido con anterioridad. Por cierto, no faltaron indicaciones bien claras en los textos filosófico más relevantes, como por ejemplo la *Poética* de Aristóteles, que señalan con claridad el hecho de que el efecto o la recepción de la tragedia es por así decirlo constituyente de su realidad, según hemos visto en la anteriores citas de Paul Ricoeur y Umberto Eco.

El nuevo acceso a la obra de arte reclama un análisis en profundidad de *el acto de leer* —concepto que engloba aquí los diversos modos de recepción de una obra literaria, plástica, musical, etc.— para poner de manifiesto fenomenológicamente las maneras múltiples en que una obra, actuando sobre un lector, lo afecta:

> Este ser afectado tiene de notable el hecho de que combina, en una experiencia de un tipo particular, una pasividad y una actividad que permiten designar como *recepción* del texto a la *acción* misma de leerlo (Ricoeur, 1985, III, 243).

La recepción, como concepto metodológico, aparece después de 1950, en primer lugar en la jurisprudencia, en la teología y en la filosofía, anunciando una representación de la investigación liberada tanto de los procedimientos dogmáticos del positivismo como del tradicionalismo. A partir de ahí, y sobre todo en nuestros días, «el fantasma del lector se ha introducido en el centro de diversas teorías, por filones independientes» (Eco, 1992, 23), comenzando con Wayne Booth, quien en su *The Retoric of Fiction* (1961) habla explícitamente de *implied autor (carrying the reader with him)*, o sea, examina los diversos recursos retóricos de que dispone el autor de epopeyas, de novelas, etc., desde que se esfuerza, consciente o inconscientemente por imponer su mundo ficticio al lector. Por cierto, no nos estamos refiriendo al autor *real*, sino al que está *implicado*[1] en la trama y guía los hilos de la lectura. Wolfgang Iser

1. Paul Ricoeur no está de acuerdo con la traducción francesa de *implied*

adopta algunas ideas de Booth en su obra *Der implizite Leser* (1972), refiriéndose a «el lector exigido por el texto, *el lector postulado*», y a la exigencia de «un tipo de lectura diseñado por el texto» (Warning, 1989, 28).

Entre estos antecedentes de la estética de la recepción no puede faltar un libro precursor aunque bastante olvidado ya, *Opera aperta*, de Umberto Eco, cuyo autor explica años más tarde que fue escrito entre 1958 y 1962 con instrumentos todavía inadecuados: «allí ponía en la base del funcionamiento mismo del arte la relación con el intérprete, relación que la obra instituía, *autoritariamente*, como *libre e imprevisible*, valga la paradoja» (Eco, 1992, 26).

En la «Introducción» a *Lector in fabula* Eco aclara que en aquel texto de 1962 trataba de comprender cómo una obra de arte podía postular, por un lado, una libre intervención interpretativa por parte de sus destinatarios y, por otro, exhibir unas características estructurales que estimulaban y al mismo tiempo regulaban el orden de sus interpretaciones. Como supe más tarde, continúa, ese tipo de estudio correspondía a lo que en la actualidad se denomina pragmática del texto:

> [...] abordaba un aspecto, el de la actividad cooperativa, en virtud de la cual el destinatario extrae del texto lo que el texto no dice, sino presupone, promete, entraña e implica lógicamente, llena espacios vacíos, conecta lo que aparece en el texto con el tejido de la intertextualidad, de donde ese texto ha surgido y donde habrá de volcarse: movimientos cooperativos que, como más tarde ha mostrado Barthes, producen no sólo el placer, sino también, en casos privilegiados, el goce del texto (Eco, 1987, 13).

Actualmente hay «una insistencia casi obsesiva sobre el momento de la lectura, de la interpretación, de la colaboración o cooperación del receptor que marca un interesante momento en la tortuosa historia del *Zeitgeist*» (Eco, 1992, 24). De todos modos, no estará de más subrayar, ya desde el comienzo, que a pesar de que los autores tratados ejemplifiquen sus teorías refiriéndose a texto y lectura, esto es aplicable *mutatis mutandis* a otras manifestaciones artísticas; en efecto, tanto en *Obra abierta* como en los escritos sucesivos no se trataba sólo de textos verbales, sino también de pintura, cine y toma televisiva directa, vista como estructura narra-

autor como *auteur implicite*; estima que es más exacto y sugestivo hablar de *auteur impliqué (dans et pour l'ouvre)* (Ricoeur, 1985, III, 232, n. 1).

tiva. De lo que se trata es de ver cómo la obra —de diversos géneros artísticos—, previendo lo que hoy se ha dado en llamar «horizonte de expectativas»[2], intenta instituir ese *Ideal Reader* de que habla Joyce en *Finnegans Wake*[3].

El movimiento que se concentra en la llamada Escuela de Constanza, de Alemania, reconoce que los nuevos enfoques de las teorías de la literatura y del arte justifican que se hable de un «*cambio de paradigmas* en la estética, que ahonda en la investigación sistemática de la constitución y reconfiguración del sentido tanto en la admisión del objeto estético como en la historia de su recepción, con la finalidad de aprehender el efecto de la actividad estética, por una parte, en el margen de juego del lector implícito (Iser) o, por otra, en el cambio de horizonte de la comprensión y la interpretación, en el trabajo del lector histórico» (Jauss, 1999, 10).

2. *Antecedentes teóricos: Mukarovsky, Vodicka, Jakobson*

Así, pues, puede describirse la nueva situación diciendo que «esta estética, complementaria de una poética, reviste a su vez dos formas diferentes, según que se señale, con Iser, el efecto producido sobre el lector individual y su respuesta en el proceso de lectura, o, con Jauss, la respuesta del público al nivel de sus expectativas colectivas» (Ricoeur, 1985, III, 244). La línea representada por Iser desarrolla en especial ideas de la fenomenología de Husserl y de su discípulo Roman Ingarden, como se puede apreciar en su ensayo «La estructura apelativa de los textos» (Warning, 1989, 133 ss.); Jauss está más cercano a la línea hermenéutica de Gadamer, como se evidencia en «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura» (Mayoral, 1987, 59 ss.), para no mencionar sino estos dos escritos programáticos.

De todos modos, ambos desarrollos tienen un presupuesto común: las teorías estructuralistas de la Escuela de Praga, que hacia el

2. *Erwartungshorizont*, «horizonte de expectativa», fue un término que Jauss toma prestado de Karl Popper y de Karl Mannheim (Fokkema-Ibsch, 1988, 180).

3. «Me interesaba que ese lector ideal estuviera obligado a sufrir —siempre en términos joyceanos—"un insomnio ideal" [...] Sin embargo insistía en que el lector debía preguntar a esa obra, y no a sus personales pulsiones en una dialéctica de «fidelidad y libertad» que, una vez más, me había sido inspirada por la estética de la interpretación de Pareyson (de la que elaboraba una versión "secularizada")» (Eco, 1992, 26l).

fin de la década del veinte recupera las teorías del formalismo ruso gracias a la mediación de Roman Jakobson. Se distingue netamente entre el contexto de producción y el de recepción, oposición que se manifiesta en la distinción entre artefacto material y objeto estético. Mukarovsky distingue las funciones de representación, de expresión y apelación del lenguaje —que siempre corren el peligro de ser automatizadas— de la función estética que funciona como actualización. La actualización, por parte del receptor, implica una suspensión del proceso de comunicación, pues el receptor queda atrapado interminablemente en la estructura densa del lenguaje poético:

> De modo que la función estética supone una negación dialéctica de una comunicación normal y una nueva relación con la realidad. El correlato de esa negación superadora de la comunicación pragmática que se da en el arte, es necesariamente la *actividad* del receptor que llega a constituir el objeto estético (Bozal, 1996, II, 176).

Vodicka, por su parte, declara que no pretende investigar la problemática de la recepción en la perspectiva de una teoría general del arte, sino desde el punto de vista de la historia de la literatura. El objeto de la investigación de la recepción es el signo estético, según la definición de Mukarosvsky, quien si bien sigue el modelo de Saussure (relación convencional de significante y significado), o sea, de artefacto material y objeto estético, advierte que la significación no se agota en el marco de un convencionalismo lingüístico, sino que remite a concepciones extra linguísticas que el receptor atribuye a la obra. En tal sentido, Vodcka propone la valoración de la investigación de la recepción como una disciplina especializada de la historia de la literatura:

> El objeto de la investigación de la recepción es el signo estético y su tarea fundamental radica en consecuencia en la reconstrucción de las normas literarias vigentes en la secuencia histórica de sus concreciones (Warning, 1989, 16).

En resumen, la distinción entre artefacto y obra disocia dos sistemas de operaciones, el del productor y el de los receptores, que, a su vez, se distinguen del plano en el que trabaja el crítico (la aclaración o promoción de las normas) y el científico (la estructura técnica del artefacto). «Es seguramente esta cuádruple distinción gnoseológica la aportación teórica fundamental que está en la base de la moderna estética de la recepción», concluye Bozal (1996, II, 177).

3. *Precursores: Valéry, Benjamin, Sartre*

Aparte de estos antecedentes teóricos, Jauss reconoce especialmente como precursores del nuevo paradigma histórico-hermenéutico de la teoría de la recepción a Paul Valéry, Walter Benjamin y Jean-Paul Sartre.

Paul Valéry reconoció el insuprimible hiato entre estética de la producción y estética de la recepción. Con su provocativa sentencia *Mes vers ont le sens qu'on leur pret* (Mis versos tienen el sentido que se les quiera prestar) elevó al lector —que hasta entonces bien puede decirse que jugaba un papel meramente contemplativo, concordante con la idea de que la obra tenía un sentido inmanente claramente explicitable— a la categoría de co-creador de una obra cuya recepción siempre acontece en cierta atmósfera de indeterminación.

Pero Valéry también exigió una «verdadera historia de la lectura», «una historia real completa de la literatura —historia de los libros más verdaderamente leídos y de su influencia»—. En su *Curso de poética* dictado en el Collège de France Valéry sostiene que «la obra del espíritu no existe sino en acto» y fuera de ese acto (de recepción) lo que queda es un objeto «que no tiene con el espíritu ninguna relación particular». Un poema, para Valéry, es «un discurso que exige y que causa una relación continua entre la voz que es y la voz que debe venir» (Valéry, 1990, 117). Si careciera de esa voz por venir, la voz que le presta el receptor, todo sería arbitrario y el poema sería tan sólo una serie de signos ligados por el hecho de estar materialmente trazados los unos después de los otros (Bozal, 1996, II, 175). «No el autor sino otro debe aportar sus sentimientos», dice también Valéry. Así, aclara Jauss:

> Esta exigencia conduce a una moderna separación de poderes entre autor y lector, productor y receptor: después de que el primero de todos los ídolos de la tradición se ha sacrificado al ídolo abstracto del yo perfecto (la *selfconsciousness*, legado de Poe) y que *Monsieur Teste* se ha elevado a supremo sacerdote del intelecto, corresponde al último (el lector) el papel de completar el ineludible trabajo de la *poíesis*, de poner en juego su sensibilidad para poner a prueba un sentido *que no está dispuesto*, sino *propuesto* (Jauss, 1995, 219).

Estas reflexiones de Paul Valéry encuentran su expresión en el ensayo *Léonard et les philosophes*, de 1929. Allí se postula la renuncia por parte del arte a la metafísica de una belleza intemporal y a la forma perfecta del objeto estético. No puede existir una

creación imitadora del artista desde que no se admite una verdad precedente de la idea; consecuentemente, se desiste de la contemplación pasiva y la no participación del observador. El arte, «al hacer de la indefinición (*ce qui est indéfinissable dans les choses),* la característica esencial de la belleza», se libera de la eterna substancialidad de lo bello; además, en cuanto el propio observador se ve comprometido en la constitución del objeto estético, el receptor se convierte en co-creador de la obra, liberándose de su pasividad contemplativa (Jauss, 1992, 108).

Con anterioridad Valéry había dado la palabra a un Sócrates ficticio en un moderno *Dialogue des Morts: Eupalinos ou l'Architecte* (1923). Sócrates sostiene aquí, sorprendentemente, que, si tuviera que volver a vivir, renunciaría a la especulación teórica del filósofo y escogería el trabajo productivo del arquitecto. Los «fundamentos» de esta decisión se desarrollan a partir del hallazgo, a orillas del mar, de un *object ambigu*. Este «objeto dudoso» es algo que el mar deja en la orilla, une *chose blanche, et de la plus pure blancheur, polie, et dure, et douce, et légère*. Este hallazgo desconcierta al joven Sócrates, ya que no logra interpretarlo dentro del cuadro de la ontología platónica, pues, si bien no recuerda a nada, no carece sin embargo de forma. Así, pues, surge la incógnita: ¿procede esta «cosa» de la mera naturaleza o es un producto del arte?, ¿qué tipo de actitud ha de tomar quien lo halla: una actitud de cuestionamiento o una de placer, una mirada teórica o una contemplación estética? El Sócrates de Valéry, incapaz de resolver el dilema, devuelve el *object ambigu* al mar, y se hace filósofo. Más allá de lo que a primera vista parecería ser un mero juego dialéctico, subyace en esta extraña experiencia de un objeto inclasificable una suerte de clave para interpretar el desarrollo contemporáneo del arte en la llamada no-figuración, en cuyas manifestaciones una y otra vez volvemos a encontrarnos con tales «objetos dudosos». El movimiento *Dadá* que impacta al espectador con objetos tan ambiguos como la *Rueda de bicicleta* de Marcel Duchamp (1913), o el *Pop Art* que desconcierta con la *Flag* (1954) de Jasper Johns y el *Optical art* con el arte cinético de Vasarely, etc., son ejemplos elegidos al azar entre otros tantos, que muestran hasta qué punto la estética de la representación tradicional no sirve ya para comprender el desarrollo de las artes modernas: su comprensión exige el desarrollo de una estética de la recepción capaz de abarcar, en nuevas definiciones de una *poíesis* del sujeto receptor y por encima de los tradicionales enfoques de la postura contemplativa, la actividad estética exigida al espectador. Da la impresión de que se estu-

viera cumpliendo aquí la profecía de la llamada «muerte del arte» proclamada por Hegel y, consecuentemente, el nacimiento de una auténtica experiencia estética, como aseguran Malraux y Dufrenne (Presas, 1997, 112), que, por otra parte, parece condenar a la pintura a ser una *peinture conceptuelle*, como decía Apollinaire, pero ahora en el sentido de que en la pintura se ha introducido una reflexión que legitima intelectualmente su propia existencia y define los datos elementales del propio cuadro (Gehlen, 1965, 96)[4].

En este umbral de la época de las así llamadas *Die nicht mehr schönen Künste* —algo así como «las ya no bellas artes», título de un coloquio coordinado por Jauss en septiembre de 1966 en Lindau[5]— se llega a comprobar que el dadaísmo, al presentar por vez primera como obra de arte un objeto de la realidad no-artística, reduce la actividad creadora del artista al acto, casi momentáneamente poiético, del montaje sobre un taburete de una rueda de bicicleta, en el caso de Duchamp; asimismo, exige al espectador un esfuerzo desproporcionado:

> Estéticamente sólo podrá disfrutar de este *object ambigu* una vez que, y en la medida en que, para sentir la provocación de la anti-obra de arte, evoque el canon del arte anterior —esto es, el de la apariencia bella— y, también y además, en la medida en que busque por su cuenta lo que confiere a ese objeto indiferente una significación (Jauss, 1992, 110).

La perplejidad del Sócrates de *Eupalinos* señala la inversión de la relación entre postura teórica y estética; el espectador no puede justificar en sí la indefinición del *ready-made,* sólo puede disfrutarla en la atracción provocativa que en él despiertan el cuestionar, el definir y el rechazar, de tal modo que el comportamiento teórico se convierte en estético[6].

4. Al comentar el citado libro de Gehlen, Walter Biemel hace referencia a la expresión acuñada por Ortega para definir la nueva actitud ante el arte: *deshumanización,* cuya ambigüedad critica (Biemel, 1973, 107).

5. H. R. Jauss (ed.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene der Aesthetik* , tomo 3 de la serie Poetik und Hermeneutik, Fink, München, 1968.

6. El filósofo analítico de la historia, Arthur Danto, considera que esa aparente finalización del arte en realidad se consuma más tarde, cuando deja de existir un marco narrativo común, como fue la *mímesis*. En su último libro, *Después del fin del arte,* cuenta Danto que pasó por una experiencia semejante a la del Sócrates de *Eupalinos*, cuando vio por vez primera *The Kiss* de Roy Lichtenstein reproducido en una revista en 1962. «Debo decir que quedé aturdido [...] entendí

La historia de la literatura propuesta por Valéry que no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la historia del espíritu como productor o consumidor de literatura, podría llevarse a cabo sin mencionar un solo escritor. Sin embargo, este propósito no es fácil de compaginar con otra convicción del escritor francés, que asegura que «las obras del espíritu sólo existen en acto y que este acto presupone evidentemente un lector o espectador». Ya en 1938, al reseñar la *Introduction à la poétique* de Paul Valéry, escribía Jorge Luis Borges:

> Si no me engaño, esta (última) observación modifica muchísimo la primera y hasta la contradice. Una parece reducir la literatura a las combinaciones que permite un vocabulario determinado; la otra declara que el efecto de esas combinaciones varía según cada nuevo lector. La primera establece un número elevado pero finito de obras posibles; la segunda admite que el tiempo y sus incomprensiones y distracciones colaboran con el poeta muerto (Borges, 1996, IV, 368).

Luego de ejemplificar su aserto con un ejemplo de Cervantes, concluye Borges: «El tiempo —amigo de Cervantes— ha sabido corregirle las pruebas».

Ezequiel de Olaso, en su ensayo «Sobre la obra visible de Pierre Menard», aventura que en esa maravillosa frase final de Borges está «una de las raíces» de *Pierre Menard, autor del Quijote*, que apareció en la revista *Sur* en mayo de 1939. Y continúa incidentalmente Olaso:

> Quiero sugerir que Borges estaba bien dispuesto para ser atraído por las dos concepciones de la literatura expuestas por Valéry, y que no terminó de renunciar completamente a ninguna. Esa difícil coexistencia constituye una tensión fundamental en la estética y en la obra de Borges (Olaso, 1999, 62).

En este contexto de la entrada *Rezeption, Rezeptionästhetik* del *Historisches Wörterbuch der Philosophie,* Jauss añade todavía dos precursores de la nueva estética, cuyas ideas resume brevemente: Walter Benjamin y Jean-Paul Sartre.

que si era posible pintar algo como eso —y ser tomado lo suficientemente en serio por la principal publicación de arte— entonces todo era posible» (Danto, 1999, 137). ¿Cómo distinguir las cajas de *Brillo* «reales» apiladas en un supermercado de sus «imitaciones» o «simulacros» pergeñados por Andy Warhol? ¿Cómo precisar la diferencia entre el *Quijote* de Cervantes y el de Pierre Menard, se preguntaba ya el mismo Danto en otra obra de 1981, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art* (HUP, Cambridge, Mass., 1981, cap. 2)?

Según Benjamin, el «giro copernicano» que exige de la dialéctica de la historia «soportar lo sido con la intensidad de un sueño para experimentar el presente como el mundo en vela al que el sueño se remite», supone, por una parte, que en el «ahora de la cognoscibilidad» se comprenda lo pasado como lo que condiciona lo presente»; y, por otra parte, que la constelación del ahora y la historia sea reconocida en la ruptura de un despertar que supone la apariencia de una continuidad épica («la tradición de los vencedores»), y haga posible el cambio dialéctico a la acción política. El «ahora de la cognoscibilidad» —explica Jauss— es de origen estético; el «ahora del despertar» es de origen teológico.

Benjamin, en un enfoque que anticipa también ideas que Gadamer resumirá en su concepción del ser humano como conciencia sometida a los efectos de la historia (*Wirkunsgeschichtliches Bewusstsein*), reconoce con claridad que la crítica de las obras del pasado, los himnos de Hölderlin, las *Wahlverwandaschaften* (Afinidades electivas) de Goethe, los poemas de Baudelaire, «*no es sino la actualización misma de su recepción*» (Bozal, 1996, II, 174). Con un enfoque dialéctico histórico de las obras de arte, sostiene Benjamin, es posible comprobar que integran estas obras tanto su prehistoria como su historia sucesiva, una historia sucesiva que deja entrever también su prehistoria implicada en una transformación constante. En otro trabajo acentúa el hecho de que «la recepción por sus contemporáneos es un elemento del efecto que la obra de arte ejerce hoy sobre nosotros», efecto que «se basa no sólo en el encuentro con ella, sino en la historia que la ha dejado llegar hasta nuestros días» (Jauss, 1995, 180).

Este desafío, que anticipa *in nuce*, de modo insuperable, el programa posterior de la estética de la recepción, puede entenderse también como una dialéctica entre el *aura* y la *huella* —según las observaciones de Jauss a *Passagenwerk*— que Benjamin hace visible en el lugar en que «el arte ha escapado totalmente del reino de la bella apariencia», en el cine, en cuanto arte específico de la era de la producción técnica, donde concluye la destrucción del aura, la ruptura del culto y la superación de la autonomía estética. En efecto, aquí tiene lugar «la desritualización total del arte que libera al contemplador, hasta ahora aislado, en una recepción colectiva» (Jauss, 1995, 169)[7]. Benjamin esperaba de esta nueva posibilidad

7. Hay importantes aclaraciones sobre este tema en Ricardo Ibarlucía, *Onirokitsch. Walter Benjamín y el surrealismo,* Manantial, Buenos Aires, 1998, 94.

técnica una actitud del publico crítica y gozosa a la vez, y con ello nada menos que la iluminación profana capaz de apoderarse de la cosa misma, en suma, la puesta en práctica de la experiencia estética. Resulta muy instructiva con respecto a la época y a las antitéticas mentalidades de sus autores la comparación de *La deshumanización del arte*, de Ortega y Gasset, y el popular ensayo de Benjamin *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*. Las consecuencias políticas de ambos enfoques no pueden ser más opuestas: por un lado, un arte que ya no distingue entre arte popular y arte culto, y podría servir de instrumento de liberación del pueblo; por otro, un arte por esencia incomprensible para la masa, cuya experiencia (o imposibilidad de experiencia) obliga a reconocer que hay dos categorías inconciliables de seres humanos, la *elite* y la masa[8].

Continuando con la exposición de sus antecesores, Jauss resume algunas ideas expuestas por Sartre en *Qu'est-ce que la littérature* (1948). El filósofo francés acentúa la separación total entre producción y recepción de una obra, y alude a los «lugares vacíos» que ya mencionaba Ingarden y retomará Iser: el autor guía al lector, pero no hace más que guiarlo; los jalones que ha puesto están separados por vacíos que es preciso colmar, yendo más allá de ellos. La posibilidad de la esperanza no reside, como para Benjamin, en la redención del pasado, sino en la recepción productiva del presente de cada caso, es decir, de un sentido posible de nuestro mundo, descubierto por la literatura en el acto recíproco de escribir y leer. «Toda obra literaria es un llamamiento. Escribir es pedir al lector que haga pasar a la existencia objetiva la revelación que yo (escritor) he emprendido por medio del lenguaje» (Sartre, 1976, 73). El acto de escribir se funda en la anonadación de lo fáctico por lo imaginario —como Sartre había expuesto en *L'imaginaire*, aunque allí no habría admitido el enlace, inevitable ahora, entre literatura y ética—, de tal modo que se pueda proponer un mundo posible a la generosidad del lector.

La literatura, resume Jauss, se justifica en cuanto acto comunicativo en el que es posible garantizar la determinación humana a la libertad en la apropiación y transformación del mundo (Jauss, 1999, 9).

8. Cf. la comunicación presentada por Ricardo Ibarlucía: «Arte moderno, deshumanización, reproductibilidad: Ortega y Benjamin, dos miradas contrapuestas», en las *Jornadas Proust y la estética*, Departamento de Filosofía, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 21-22 de septiembre de 2000.

4. *De Ingarden a Iser*

Como ya habíamos adelantado, la teoría de Wolfgang Iser tiene muchos puntos de contacto con la obra de Roman Ingarden, especialmente con *La obra de arte literaria* (*Das literarische Kunstwerk*) (1931) y con *Acerca del conocimiento de la obra de arte literaria* (*Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*) (1968).

El análisis fenomenológico de *La obra de arte literaria* del discípulo de Husserl comienza acentuando el aspecto inacabado del texto. En primer lugar, un texto es inacabado en la medida en que ofrece diversas visiones esquemáticas que el lector está llamado a concretizar. El lector concretiza el texto en cuanto —literalmente— *se figura* los personajes y los acontecimientos esquemáticamente presentados en su trama. Ahora bien, esta concretización, producto de la actividad imaginante, necesariamente deja claros sin llenar, lagunas, lugares de indeterminación. Aun cuando las visiones esquemáticas estén muy articuladas, el texto sigue siendo como una partitura musical susceptible de múltiples interpretaciones.

El texto, por lo demás, es inacabado en la medida en que el mundo que propone, como correlato intencional de una secuencia de frases (*intentionale Satzkorrelate*), está siempre realizándose. En efecto, en la lectura cada frase apunta más allá de sí misma, genera expectativas, abre perspectivas, protensiones, y el cumplimiento de estas expectativas por lo general modifica lo que la memoria ha retenido del texto ya leído. Así, pues, a diferencia de la percepción, cuyo objeto encuentra cumplimiento intuitivo en una serie infinita de actos, el objeto literario no logra por esencia llenar las expectativas; tan sólo puede modificarlas. La lectura se asemeja a un viaje a lo largo del texto y este proceso viajero hace del texto una obra. «La obra, podría decirse, resulta de la interacción entre el texto y el lector» (Ricoeur, 1985, III, 245).

La manera en que durante la lectura se llega a la actualización y concretización de los aspectos (*zur Aktualisierung und Konkretisierung der Ansichten)* (Ingarden, 1968, 56) depende del lector en mayor medida que otros elementos, así como del modo en que se realiza la lectura. En la obra misma permanecen los aspectos en simple disponibilidad potencial, sólo están «preparados» (*Im Werk selbst verbleiben die Ansichten lediglich in potentiellerer Bereitschaft, sie werden im Werk nur «parat gehalten»*).

> Sólo cuando se da esa experiencia concreta (una percepción concreta o al menos una representación vívida) los aspectos ejercen

> su función propia, que es la de hacer aparecer (*Zur- Erscheinung-Bringen*) un objeto determinado que se percibe en ese momento. Los aspectos han de ser actuales durante la lectura (y de este modo pertenecen a la estructura de la obra), de modo que el lector deberá ejercer una función análoga a la percepción, puesto que los objetos representados por el contenido no son efectivamente perceptibles[9].

Iser comienza su trabajo sobre *La estructura apelativa de los textos* con el incisivo comentario de Susan Sonntag que citamos en la Introducción de nuestro trabajo: «En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte» (Sonntag, 1964, 14). Con esto se alude a la necesidad de dejar a un lado la arraigada creencia de que los textos tienen una significación precisa y definitiva que pueda agotarse en una interpretación, y se rescata la idea de que los textos, precisamente a causa de su indefinibilidad, son incitantes, estimulan y causan ese nerviosismo que la ensayista norteamericana llama «erótica».

El tema es, pues, describir el proceso de la lectura, para analizar la relación entre texto y lector. Iser propone tres pasos: 1) delimitar la especificidad de los textos literarios con relación a otros tipos de textos; 2) a través de los diversos modos de indeterminación y correlativamente de actualización del texto literario, analizar las condiciones básicas de los efectos que produce ese texto; 3) examinar la creciente indeterminación de los textos literarios a partir del siglo XVIII, y, por tanto, el creciente compromiso del lector en la coproducción de su posible intención; pero, además, ver cuáles son los límites de la tolerancia de esa indeterminación, cuyo rebosamiento puede fatigar en grado desconocido al lector.

Se insiste en la diferencia entre la percepción de algo real y la constitución de un texto. Mientras que en el primer caso estamos siempre en la relación sujeto-objeto, el sujeto y lo contra-puesto (*ob-jectum, Gegen-stand)*, quien lee un texto «está inmerso y a la vez sobrepasado por aquello en donde se está» (Iser, 1987, 178). El lector, punto de vista viajero, mediante síntesis pasivas, esto es, mediante un juego de retenciones y protensiones, expectativas modificadas y recuerdos transformados, *se figura lo que el texto no*

9. En la traducción recogida en *Estética de la recepción* (Warning, 1989, 41) dice erróneamente «*sujetos* representados», en lugar de «*objetos* (*Gegenstände*) representados». Más adelante se repiten las imperdonables desprolijidades: se habla de «*preceptor*» en lugar de «*perceptor*»; de «*corrección*» en lugar de «*concreción*», de «*poema*» en lugar de «*noema*», etc.

dice explícitamente; en virtud de la despragmatización de su descripción del mundo empírico, el texto no cumple una función de denotación (*Bezeichnung*) de los objetos, sino de transformación de la cosa denotada. Al romper los marcos de las referencias habituales, se «descubre en lo descrito algo que era imposible de ver cuando regía la referencia». Sobre todo la novela moderna, en sus últimos desarrollos, como muestra el *Ulyses* de Joyce, frustra toda expectativa, hasta el punto de que la lectura —como dice Ricoeur en un lenguaje que le es más familiar— «se convierte en un drama de concordancia discordante, en la medida en que los lugares de indeterminación (*Unbestimmheitsstellen*) de que hablaba Ingarden ya no designan únicamente las lagunas que el texto presenta con relación a la concretización imaginante, sino que resultan de estrategias de frustración incorporadas al texto mismo, en su nivel propiamente retórico» (Ricoeur, 1985, III, 246). La lectura —como se ha dicho— deviene un pic-nic donde el autor aporta las palabras y el lector la significación.

La despragmatización a que aludimos antes tiene como correlato en el lector la desfamiliarización. El lector tiene que admitir cierto grado de ilusión —Coleridge decía *willing suspension of disbelief*— y asumir la frustración que puede darse por el exceso de sentido del texto, por el polisemantismo de la obra. Varias veces cita Iser la sentencia de Gombrich en *Arte e ilusión* —quien, dicho sea de paso, extiende este problema de la lectura a la visión de obras plásticas—: cada vez que se logra una lectura coherente «la ilusión toma la delantera» (*illusion takes over*) (Iser, 1987, 200).

Esta teoría del efecto-respuesta logra un equilibrio entre los signos ofrecidos por el texto y la actividad sintética de la lectura; se trata de un inestable dinamismo en virtud del cual la *configuración* del texto en términos de *estructura* se iguala a la *refiguración* por el lector en términos de *experiencia*. Esta experiencia viva consiste, a su vez, en una verdadera dialéctica, en virtud de la negatividad que ella implica: despragmatización y desfamiliarización, inversión de lo dado en conciencia imaginante, «ruptura de ilusión» (Ricoeur, III, 248). El propio Ricoeur, apoyándose más en la concepción de la temporalidad del *Dasein* de *Sein und Zeit* y en la hermenéutica filosófica de Gadamer, describe esa dialéctica como una progresión o un tránsito desde lo que denomina *mímesis I* —casi diríamos la *Lebenswelt,* algo así como la *descripción espontánea del mundo*— a *mímesis II* —la *reconfiguración de la experiencia en la trama de una obra,* la *mise en intrigue*— y finalmente a *mímesis III*: el *efecto de la lectura* o *de la experiencia estética sobre la vida y el mundo reales*

del lector, tal como lo indica ya el título de su colección *Ensayos de hermenéutica* II, esto es: *Del texto a la acción* (Presas, 1974, 92).

5. *De Jauss a Borges y Calvino*

Esta dialéctica entre lector implícito y lector real, entre las tácticas retóricas del autor implícito y la ilusión del lector, ha sido tratada en forma muy interesante por Italo Calvino, en su novela *Se una notte d'inverno un viaggiatotore*[10]. Habíamos dicho que Borges, en *Pierre Menard, autor del Quijote*, exagera irónicamente la recepción de una obra. En efecto, Pierre Menard escribe —transcribe— palabra por palabra el *Quijote* de Cervantes... y sin embargo no es el mismo *Quijote*; descubre la no-identidad de lo repetido en la repetición, por cuanto todo transcurre en un horizonte de expectativas nuevo y único. La novela de Calvino da otra vuelta de tuerca a esa temática. Explora el modo de operar de la ficción en un clima postmoderno que parece aceptar y acrecentar la proclamada «muerte del sujeto» (Nietzsche) y con ello la imposibilidad de restaurar el lazo entre *yo* y *tú*, la dimensión del *nosotros*.

Una de las estrategias de la novela, según Silas, personaje que supuestamente cuenta cómo escribe ese texto que continuamente se deshace y se rehace, consiste en componer una novela que conste solamente de comienzos de novela;

> De tal modo logrará un libro que guarde en toda su extensión la potencialidad del comienzo, y así pueda abrir el horizonte cerrado del mundo escrito a lo no escrito (los horizontes de los mundos posibles que se escalonan en la lejanía) (Jauss, 1989, 232).

Esta determinación de Silas lo sustrae a la teleología de lo clásico, o sea, a la narración estructurada en principio, medio y desenlace; logra también evadirse de la trampa de la subjetividad, de ese supuesto yo que configura y escenifica su identidad por medio de la escritura. Silas pretende ver el mundo sin el yo. En lugar del yo que escribe, el que moverá la trama será directamente el lector, que progresivamente asume el papel del sujeto de un mundo escrito:

> El tú ficticio realiza el programa de hacer que surja la novela misma con un discurso en segunda persona, de manera que el «tú-lector» acaba representando la lectura del lector. El *Viaggiatore* es así una postmoderna «novela sobre la novela» y un espejo de las lecturas

10. Trad. cast., *Si una noche de invierno un viajero*, Siruela, Madrid, [5]1998.

> en la lectura, así como una *Summa* de todas las teorías en boga acerca de la lectura, que Calvino, *poeta doctus*, lleva hasta los extremos más divertidos (Jauss, 1989, 234).

Así, pues, este libro, escrito en segunda persona, establece una intrincada dialéctica entre el autor, que delega su yo al tú del lector, y el lector doblado en *lettore che legge* y *lettore che è letto*.

En su obra *Pensamiento postmetafísico* (*Nachmetaphysiches Denken*) Jürgen Habermas critica tanto la novela de Calvino como la interpretación de Jauss que acabamos de citar; considera que las teorías que él (equivocadamente, según Jauss) atribuye a Calvino tan sólo podrían llevarse a cabo en un exacerbado marco deconstruccionista donde el lenguaje, autosuficiente, sería un hervidero de significantes, competencia de discursos que tratan de excluirse unos a otros, de tal modo que se disuelven los límites entre sentido literal y significado metafórico en la corriente de un acontecer textual universal (Habermas, 1990, 242).

Jauss responde al filósofo alemán en una *Posdata* agregada a su ensayo sobre Calvino en el libro *Las transformaciones de lo moderno*; se declara allí conforme con la crítica de Habermas a la expulsión de todas las connotaciones del concepto de sujeto, a la hipostatización heideggeriana del lenguaje como destino del ser y a la eliminación de fronteras entre lógica y retórica, entre otras cosas; pero no cree que estos defectos sean atribuibles al propio Calvino. Por el contrario, Jauss considera que el novelista italiano introduce irónicamente al lector en ese contextualismo precisamente para sacarlo de las trampas del contextualismo mismo, y termina preguntándose:

> ¿No ha abierto Calvino el espacio de juego entre lector leyente y lector leído precisamente para hacer que el juicio estético tienda un puente entre significación estética y valor moral? ¿Y no sería quizás la escenificación de la vida como lectura, sobre la que tiene lugar el juicio estético en la novela de Calvino, un apreciable instrumento para una teoría de la acción comunicativa? (Jauss, 1995, 251).

III. CONCLUSIÓN. PERSPECTIVAS: LA NOVELA QUE SOMOS

Al final de nuestro recorrido llegamos a una interesante perspectiva que nos plantea la doble cuestión de qué significa el arte para el ser humano, y, más concretamente, por qué se dedica a este extraño quehacer de fabricar mundos imaginarios.

La proposición de Jauss nos recuerda a Ortega, quien sostenía que estamos «condenados a ser novelistas» (Ortega, 1983, 12, 199). Pues, en efecto, vivir significa proyectarse imaginariamente sobre la circunstancia, y mantener en nuestra historia personal la fidelidad a ese proyecto, fabricando nuestra identidad como quien desarrolla un argumento teatral. Por eso, bien puede decir el filósofo español:

> Nos construimos exactamente, en principio, como el novelista construye sus personajes. Somos novelistas de nosotros mismos, y si no lo fuéramos irremediablemente en nuestra vida, estén ustedes seguros de que no lo seríamos en el orden literario o poético (Ortega, 1983, 5, 137).

De este modo, nuestro análisis de la recepción estética, en contrapartida, puede guiar nuestra búsqueda del sentido de la existencia, pues al fin y al cabo las ficciones del arte «funcionan» como las *ideas* de la razón pura (no los conceptos del entendimiento), las cuales, como claramente señala Kant, son *ficciones heurísticas* (Kant, 1956, A 771-B 799), «imaginerías» (no arbitrarias) que ayudan a investigar en la propia vida, rescatando lo que se pierde en la confusión y en la urgencia de los cotidianos quehaceres y preocupaciones. En efecto, por más extraños que sean los vericuetos que presente la ficción de un novelista, por más absurdos que parezcan a primera vista los destinos entretejidos en una trama teatral, o las «visiones» fijadas en una pintura, no son empero más que variaciones imaginarias de la única experiencia humana del mundo único. En la recepción estética comprendemos esas ficciones en la medida en que variamos también imaginariamente nuestro propio ego (Presas, 2000, 230).

Acaso no lleguemos así a un *conocimiento* de lo que somos, pero sí a un *saber*, íntimo y sabroso (Presas, 1999, 135 ss.), un íntimo cerciorase de sí mismo intraducible en proposiciones enunciativas. Borges creía que «el hecho estético es quizás esta inminencia de una revelación que no se produce» (Borges, 1989, II, 13). Acaso la recepción estética sea el camino privilegiado de tal iluminación, en la que uno se ve con claridad a sí mismo. Decía también Borges:

> Yo he sospechado alguna vez que cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea, consta en realidad de un momento, el momento en que el hombre sabe para siempre quién es (Borges, 1983, I, 158).

BIBLIOGRAFÍA

Borges, J. L. (1989), «Sherlock Holmes», en Íd. , *Obras completas* III, Emecé, Buenos Aires.

Borges, J. L. (1996), «*Introduction a la Poétique* de Paul Valéry», en Íd. , *Obras completas* IV, Emecé, Buenos Aires.

Bozal, V. (1987), *Las imágenes y las cosas*, Visor, Madrid.

Bozal, V. (ed.) (1996), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* I y II, Visor, Madrid.

Duque, F. (1996), «El arte y el cuerpo», en Molinuevo, 1996, 53-88.

Eco, U. (1994), «De Aristóteles a Poe», en Cassin, B. (ed.), *Nuestros griegos y sus modernos,* Manantial, Buenos Aires.

Eco, U. (1979), *Obra abierta,* Ariel, Barcelona.

Eco, U. (1987), *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona.

Eco, U. (1992), *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona.

Estiú, E. (1962), *Del arte a la historia en la filosofía moderna*, Instituto de Filosofía, UNLP, La Plata.

Estiú, E. (1976), «Leonardo y la ciencia de la pintura», *Revista Latinoamericana de Filosofía, II/1*, 3-17.

Fokkema, D. W. E Ibsch, E. (1988), *Teorías de la literatura del siglo XX*, Cátedra, Madrid.

Gadamer, H.-G. (1975), *Wahrheit und Methode,* Mohr, Tübingen; v. e., *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1977.

Gehlen, A. (1965), *Zeit-Bilder,* Athenäum, Frankfurt a.M.

Gombrich, E. H. (1979), *Arte e ilusión*, Gustavo Gili, Barcelona.

González García, J. M. (1998), *Metáforas del poder,* Alianza, Madrid.

Guerrero, L. J. (1956), *Revelación y acogimiento de la obra de arte*, Losada, Buenos Aires.

Guerrero, L. J. (1957), *Creación y ejecución de la obra de arte*, Losada, Buenos Aires.

Guerrero, L. J. (1967), *Promoción y requerimiento de la obra de arte*, Losada, Buenos Aires.

Habermas, J. (1995), «¿Filosofía y ciencia como literatura?», en Íd., *Pensamiento postmetafísico*, Taurus, México, 241-260.

Herrera Lima, M. (coord.) (1998), *Teorías de la interpretación. Ensayos sobre Filosofía, arte y literatura*, UNAM, México.

Ibarlucía, R. (1998), *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Manantial, Buenos Aires.

Ingarden, R. (1968), *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes,* Niemeyer, Tübingen.

Ingarden, R. (1972), *Das literarische Kunstwerk*, Niemeyer, Tübingen.

Jauss, H. R. (1999), *Estética de la recepción,* Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires.

Jauss, H. R. (1995), *Las transformaciones de lo moderno*, Visor, Madrid.

Jauss, H. R. (1992), *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética,* Taurus, Buenos Aires.

Jauss, H. R. (1994), *Wege des Verstehens*, Fink, München.

Jauss, H. R. (ed.) 1968, *Die nicht mehr schönen Künste. Poetik und Hermeneutik 3*, Fink, München.
Kant, I. (1976), *Kritik der reinen Vernunft*, Meiner, Hamburg; v. e., *Crítica de la razón pura*, trad. de P. Rivas, Alfaguara, Madrid, 1998.
Martínez Bonati, F. (1972), *La estructura de la obra literaria*, Seix Barral, Barcelona.
Mayoral, J. A. (comp.) (1987), *Estética de la recepción*, Arco Libros, Madrid.
Molinuevo, J. L. (ed.) (1996), *¿Deshumanización del arte?*, Ediciones de la Universidad, Salamanca.
Molinuevo, J. L. (1996), «Paisaje vacío de hombres», en Molinuevo, 1996, 177-205.
Ortega y Gasset, J. (1983), *Obras completas*, Alianza y Revista de Occidente, Madrid.
Ortega y Gasset, J. (1995), *El sentimiento estético de la vida. Antología*, ed. de J. L. Molinuevo, Tecnos, Madrid.
Pereda, C.(1998), *Sueños de vagabundos. Un ensayo sobre filosofía, moral y literatura,* Visor, Madrid.
Presas, M. A. (1996), «La razón narrativa según Ortega»: *Orbis Tertius.* Revista de Teoría y Crítica Literaria (Universidad Nacional de La Plata), *I/2-3*, 135 ss.
Presas, M. A. (1997), *La verdad de la ficción*, Almagesto, Buenos Aires.
Presas, M. A. (1997a), «El hombre, ese eterno novelista», en Molinuevo, J. L. (coord.), *Ortega y la Argentina,* FCE, Buenos Aires.
Presas, M. A., (1999), «El arte como saber»: *Revista Latinoamericana de Filosofía*, *XXV/1*, 135 ss.
Presas, M. A. (2000), «Identidad narrativa»: *Revista Latinoamericana de Filosofía*, *XXVI/2*.
Ricoeur, P. (1985), *Temps et récit* III, Seuil, Paris.
Ricoeur, P. (1994), «Una reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles», en Cassin, B. (ed.), *Nuestros griegos y sus modernos*, Manantial, Buenos Aires.
Ricoeur, P. (2001), *Del texto a la acción,* FCE, Buenos Aires.
Sánchez Ortiz de Urbina, R. (1996), «La recepción de la obra de arte», en Bozal, V. (ed.), 1996, vol. II, 170-185.
Sartre, J.-P. (1976), *¿Qué es literatura?*, Losada, Buenos Aires.
Sobrevilla, D. (1986), *Repensando la tradición occidental. Filosofía, Historia y Arte en el pensamiento alemán,* Amaru, Lima.
Sontag, S. (1964), *Against Interpretation and Other Essays*, Delta Books, New York.
Thiebaut, C. (1995), «Filosofía y literatura»: *Isegoría* (Madrid), *11*.
Thiebaut, C. (1996), «La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)», en Bozal, V. (ed.), 1996, vol. II, 311-327.
Valéry, P. (1958), «Eupalinos», en Íd., *El alma y la danza. Eupalinos o el arquitecto*, Losada, Buenos Aires.
Valéry, P. (1960), *Oeuvres*, Gallimard, Paris.
Valéry, P. (1990), *Teoría poética y crítica,* Visor, Madrid.
Warning, R. (ed.) (1989), *Estética de la recepción,* Visor, Madrid.
Warning, R. (1989a), «La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura», en Íd. (ed.), 1989, 13-34.

LA APRECIACIÓN ESTÉTICA

Elena Oliveras

La apreciación de la belleza y del arte es un tema que admite una historia milenaria, esparcida en la reflexión estética de todos los tiempos. En distintos momentos, y desde distintas perspectivas, se ha estudiado la respuesta humana frente a la belleza y al arte; se han considerado, en particular, las condiciones, el proceso y la posibilidad de regulación de la respuesta valorativa del sujeto en esas dos regiones tradicionales de la estética. No obstante el interés de las aportaciones anteriores al siglo XVIII, es en ese período cuando se sistematizan conceptos clave en torno a la apreciación estética, muchos de los cuales resultan de gran importancia en la reflexión y el debate contemporáneos. Por considerar insoslayable la contribución de Immanuel Kant, le hemos dado en nuestro trabajo un lugar central. Si bien, como él, otros autores analizados, anteriores al siglo XX, no hablan de «apreciación estética», sus reflexiones sobre el gusto o sobre la atención y valoración estética remiten directa o indirectamente a nuestro tema. En el siglo XX esa expresión es frecuentemente adoptada en el ámbito de la filosofía y de la teoría del arte.

En su uso corriente, «apreciar» es «estimar» o «valorar»[1]. De acuerdo con su significado etimológico (del latín *appretiatio,* de *ad* = a y *pretium* = precio), es «poner precio o tasa a las cosas vendibles». En sentido figurado es «reconocer y estimar el mérito de las personas o de las cosas»[2]. Según las lenguas, «apreciar» toma un

1. *Diccionario del uso del español*, Gredos, Madrid, 1994.
2. *Diccionario de la Real Academia Española,* ²¹1992.

sentido positivo o neutro. Puede significar «juzgar algo como bueno» o «juzgar algo como bueno o malo». En inglés ese término se aplica casi siempre laudatoriamente, al igual que en italiano, lo cual excluye su uso neutro, que recae en la palabra «evaluación». En francés y en español «apreciar» adopta la forma tanto positiva como negativa.

Así como a veces se entiende que apreciar es percibir correctamente, la palabra «gusto» es tomada como equivalente de buen gusto o de gusto refinado. Se distingue entonces entre los que tienen gusto y los que no lo tienen. Otra interpretación de esa palabra es la que no establece jerarquías, como cuando se afirma: «sobre gustos no se discute». *De gustibus et coloribus non est disputandum,* de acuerdo con el proverbio escolástico.

Si, en el campo del arte, el concepto de «expresión» pone el acento en el creador, el de «apreciación» recae en el receptor. El análisis del fenómeno de la apreciación ingresa en el vasto campo de la «experiencia estética» dando cabida al problema del efecto que un tipo particular de objeto o de situación es capaz de provocar en el sujeto y a la localización de ciertas condiciones requeridas, entre las que se cuentan la *lentezza d'animo* (Alberti), la contemplación (Kant) y la empatía (Lipps).

En tanto que referida al valor, la apreciación ha estado sustentada por distintos criterios. El del género fue mantenido por Leonardo al valorar a la pintura por encima de la poesía y la arquitectura, porque aquélla mostraría mejor la esencia del objeto a la facultad visual. El criterio etnocéntrico fue defendido por autores como Du Bos y Winckelman, para quienes el arte (como arte de lo bello) resulta ser un hecho fundamentalmente occidental o europeo. Otro criterio es el basado en la distinción forma-contenido, lo que permitió distinguir entre estéticas formalistas (Kant) y contenidistas (Hegel).

El objeto de la apreciación estética ha sido tanto la naturaleza como el arte. Al ser una manifestación del espíritu, el arte tuvo para Hegel más importancia que la naturaleza, por lo cual le dedicó un profundo análisis. En esto se apartó de Kant, quien tomó como objeto principal a la naturaleza (muchos de sus planteamientos sobre el arte derivan de conclusiones sobre la belleza o sobre lo sublime en la naturaleza). Pensadores del siglo XX, por otra parte, darán especial importancia al arte estimulados por la situación problemática de las nuevas manifestaciones y, en particular, por las consecuencias del *shock* estético de Marcel Duchamp.

Un problema central en el estudio de la apreciación estética fue

y es el de reconocer si el factor determinante está en el sujeto o en el objeto. Se han desarrollado dos posiciones extremas: *objetivista* y *subjetivista*. Según la primera, gustamos de un objeto porque *es* bello, mientras que para la segunda un objeto es bello porque *nos gusta*. Claramente objetivista resulta, en el siglo XX, la posición de Frank Sibley, quien ve como cierta la posibilidad de distinguir entre cualidades estéticas y no estéticas. Otro representante de la estética analítica, Monroe C. Bearsdley, se inscribe también en la alternativa objetivista. Al margen de las diferencias y de los matices existentes, J. O. Urmson y Gérard Genette enlazan sus teorías con la posición subjetivista (ver *infra*). Es evidente que la cuestión de la apreciación estética sigue siendo aún polémica, un campo de debate entre dos partidos simbolizados por Hume (objetivista) y Kant (subjetivista).

Tanto en la Antigüedad como en la Edad Media se impusieron las teorías objetivistas sobre lo bello, considerado como una propiedad real de las cosas. Se creyó que existían valores estéticos intrínsecos determinantes de la belleza. Pitágoras, y luego Platón, los encuentran en la proporción y en la armonía. Para el Medievo esas cualidades, como así también la luz y el color, definían lo bello de manera objetiva y jugaban un papel determinante en la apreciación. A la pregunta ¿qué es la hermosura del cuerpo?, Agustín (354-430) responde que es la armonía de las partes acompañada de cierta suavidad de color. Esta fórmula reproducía una casi análoga de Cicerón (106-43 a.C.), la cual a su vez resumía toda la tradición estoica, y clásica en general. Tomás de Aquino (1225-1274) detalla cuáles son los rasgos esenciales de la belleza: la integridad (lo inacabado, lo que carece de uno de sus miembros, lo mutilado, lo deforme, es feo), la proporción o armonía y la claridad, el esplendor, la luz. La belleza a la que se hacía alusión tenía un carácter metafísico y especulativo. La degustación estética dependía del poder ver en la cosa concreta el reflejo del ser o de Dios.

A pesar del interés de los presupuestos objetivos, el sujeto no estuvo totalmente desatendido con anterioridad a la Edad Moderna. Continuando con las ideas de Platón, Plotino consideró que para percibir lo bello el hombre debe poseer la belleza en sí mismo. «Ningún alma ve la belleza a menos que ella misma sea bella.» También Tomás de Aquino definió a las cosas bellas como aquellas «que son agradables de percibir» (*Summa theologiae*). Sin embargo, las teorías subjetivistas echan sus raíces en el siglo XVIII —el siglo de la crítica y de la estética—, consecuente con el lugar de privilegio que adquieren el hombre autónomo y sus experiencias.

I. EL SIGLO XVIII

Si el siglo XVIII constituye un hito decisivo en la historia de la estética es no sólo porque presenta categorías nuevas sino, ante todo, por la manera en que se articulan las ideas hasta conferirles un estatuto teórico inédito. Es ése el momento en el que la estética se consolida como disciplina autónoma, contando además con el raro «privilegio» de ser la disciplina filosófica de moda. Su popularidad se disemina en publicaciones, como *The Spectator* o *The Guardian*, en salones de arte y en la ensayística inglesa, francesa o alemana. «La estética, pues, se da a conocer a través de los canales de lo que, desde entonces, conocemos como la opinión pública, una de las grandes conquistas ilustradas» (Marchán Fiz, 1987, 11). Tras siglos de especulación sobre la belleza, otros temas interesarán a los filósofos, como el del gusto y el de la valoración estética, que no requerirán de ninguna clase de justificaciones externas. Se prestará especial atención a los efectos de la belleza (artística o natural), de lo pintoresco y de lo sublime en el espectador, al tiempo que se analizarán los mecanismos mentales de la apreciación y las condiciones espirituales que debe reunir un sujeto para llegar a discernir valores estéticos. Son estas cuestiones principales las que con mayor determinación marcan la diferencia del siglo XVIII con los anteriores. Los autores ligados al empirismo inglés están entre los que más se ocuparon de ellas. Continuando con la orientación de Locke, sus reflexiones se caracterizan por la posición psicológica ante los problemas y por la conexión constante entre el esteta y el moralista. Hutcheson redactará *Una investigación sobre el origen de nuestras ideas de lo bello y de la virtud* (1725) y Hume escribirá *Sobre la delicadeza del gusto y de la pasión* (1757). Observemos que «gusto», término que designaba originalmente la percepción sensible mediante la lengua y el paladar, adquiere desde Baltasar Gracián (1601-1658) el significado metafórico de una facultad espiritual de juzgar (cf. *Oráculo manual*, 1647). El gusto, como percepción espiritualizada, delicada y correcta, pasa a ser el ideal del aristócrata, del *honnête homme* y del *fine gentleman*.

El conde de Shaftesbury (1670-1713), preceptor de Locke, es considerado como el iniciador de las teorías sobre el gusto. Su obra *Características de los hombres, maneras, opiniones y tiempos* (1717) incluía, entre otros trabajos: *Una investigación sobre la virtud y el mérito* (1699), *Carta sobre el entusiasmo* (1708), *Sensus communis* (1709) y *El juicio de Hércules* (1713). Para captar lo bello, sostiene, hace falta un sentido especial, paralelo al sentido moral, que puede

desarrollarse con el estudio y el ejercicio. Este sentido hay que adscribirlo al sentimiento. Gracias a él, dice en *Carta sobre el entusiasmo,* nos salvamos de la inseguridad de las opiniones masivas.

También siguió el camino lockeano Francis Hutcheson (1694-1746). Sistematizador de las ideas de Shaftesbury, llama a la facultad por la que captamos la belleza *inner sense*. En su obra *Una investigación sobre el origen de nuestras ideas de lo bello y de la virtud* caracteriza a ese sentido interno, intermediario entre la sensibilidad y la racionalidad, como desinteresado, innato, común a la especie humana. Sus consideraciones sobre la validez universal del juicio estético subjetivo que este sentido produce, hacen sentir la importancia de una antinomia que Kant, más adelante, intentará resolver.

Joseph Addison (1672-1719), por su parte, funda el placer estético en la imaginación. Sus investigaciones aparecieron en las columnas de *The Spectator* (1711-1712), algunas de las cuales fueron luego publicadas aparte con el título *Los placeres de la imaginación* (1724). Considera a esta facultad como un recurso poderoso, intermedio entre la sensibilidad y el entendimiento. La caracteriza el ser libre, el asociar, agrupar y producir imágenes. Las fuentes de los placeres primarios de la imaginación son la visión de lo grandioso (lo sublime), de lo inusual y de lo bello.

También Alexander Gerard (1728-1795) considera que el gusto nace de las operaciones de la imaginación. Autor de *Ensayo sobre el gusto* (1756), completado por un *Ensayo sobre el genio* (1774), aclara que si bien las operaciones que dependen de la imaginación pueden ser bastante fuertes para formar el gusto, al mismo tiempo carecen de la vivacidad y de la extensión requeridas para formar el genio. Por lo tanto, la imaginación crea el gusto y, en un grado superior, el genio.

En Francia, el barón de Montesquieu (1689-1755) insistirá en el efecto de perplejidad que producen los objetos estéticos. En su *Ensayo sobre el gusto* (1750), de publicación póstuma, se refiere a la sorpresa y al «no sé que» (*je ne sais quoi*). Algunas veces, afirma, «hay en las personas o en las cosas un encanto invisible, una gracia natural que no se ha podido definir, y que ha forzado a denominarla el *no sé qué*». Apreciar la belleza trae, en consecuencia, una «cierta perplejidad del alma». Por su parte, retomando algunos temas del *Tratado de las pasiones del alma* (II, 70) de Descartes, Alexander Baumgarten (1714-1762) definirá la admiración que provocan las obras de arte como «una súbita ocupación del alma, por la cual es llevada a una atenta consideración de los objetos, que

se ven como "raros y extraordinarios"» (*Reflexiones filosóficas acerca de la poesía,* 1735).

Se ha dicho que con el inglés David Hume (1711-1776) la estética empirista presenta la más brillante exposición en torno al problema del gusto. Si bien algunos de sus libros mayores, como el *Tratado sobre la naturaleza humana* (1749), contienen referencias a la estética, su escrito célebre en este ámbito es *La norma del gusto* (1757). Hume no habla allí explícitamente de «apreciación estética», pero sus planteamientos sobre el «buen sentido» coinciden con una de las acepciones de la palabra apreciar: «percibir debidamente». Esto depende de tres condiciones: perfecta serenidad de la mente, concentración en el pensar y debida atención prestada al objeto. Interesado en describir el «sentimiento apropiado de la belleza», encuentra que lo posee el «delicado de gusto» o el «crítico», aquel capaz de percibir cada uno de los detalles de un conjunto. De sus veredictos se deduce una *norma del gusto* con la cual «pueden ser reconciliados los diversos sentimientos de los hombres» (Hume, 1998, 27). Es esa norma, no *a priori* ni especulativa sino empírica, la que servirá de fundamento a la posición objetivista de Hume. La posibilidad de verificar la legitimidad de la norma queda demostrada en el ejemplo que él extrae de *Don Quijote.* Los parientes de Sancho, «delicados de gusto», capaces de distinguir todos los detalles de un objeto, detectan, en una cuba de vino, un ligero sabor a hierro y cordobán. Vaciado el recipiente se descubre que, efectivamente, en su fondo yacía una vieja llave y, atada a ella, una correa de cuero de cabra.

Observa Hume que en la variación del gusto operan hábitos particulares de época y país, como también la edad y el temperamento. Un hombre joven, de pasiones intensas, sería más afectado por imágenes de amor que un hombre de edad avanzada, quien disfrutaría en mayor grado de las reflexiones prudentes y filosóficas. De acuerdo con Hume, escogeríamos a nuestro autor favorito de forma parecida a como seleccionamos a nuestros amigos, por la semejanza con nuestro propio temperamento. Al igual que Shaftesbury y Hutcheson, Hume cree en una tendencia del hombre hacia el buen gusto, el cual puede mejorarse por la práctica de un arte particular, por el frecuente trato con objetos bellos y por la comparación entre objetos de diferente calidad. Es necesario, asimismo, estar libre de prejuicios. Nada que sea ajeno al objeto debe influir; por eso, «aunque yo tenga amistad o enemistad con el autor, debo superar esta situación» (Hume, 1998, 40).

Al analizar la relación estética-moral, Hume destaca que la

delicadeza del gusto contribuye a la felicidad humana. En su brevísimo estudio *Sobre la delicadeza del gusto y de la pasión* explica que la «delicadeza de la pasión» consiste en sentir con gran intensidad lo bueno y lo malo, pero como lo que predomina es lo malo, mejor sería no desarrollarla. Lo que sí debe cultivarse es la delicadeza del gusto. De esta manera, emplazando la felicidad en los objetos que dependen de nosotros, nos *curamos* de la delicadeza de la pasión.

De fundamental importancia para el irlandés Edmund Burke (1729-1797) es la diferencia entre la experiencia de lo bello y de lo sublime. En su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1757) distingue entre el placer, que corresponde a la experiencia de lo bello, y el displacer, que corresponde a la de lo sublime en cuanto pone en juego la autoconservación. Mientras lo sublime produce tensión, el placer tranquilo de lo bello nos distiende. No es ésta la primera vez que se reflexiona sobre la sublimidad. Desde el tratado de la Antigüedad tardía *Sobre lo sublime* del Pseudo-Longino, ese concepto pasa a integrar el repertorio temático de la estética. En 1674 la citada obra fue traducida al francés por Boileau y en 1725 al inglés, siendo su impacto difícil de exagerar. A diferencia del Pseudo-Longino, que se interesa por lo sublime como estilo, como cuestión retórica, Burke hará de él una categoría estética.

Kant reconocerá expresamente la aportación de Burke considerándolo «el autor más distinguido», aunque también señala que él realiza una exposición «fisiológica», meramente empírica. Para Burke el terror es la principal causa de sublimidad. Si el terror es causa, el asombro resulta ser el efecto de lo sublime. Lo define como «aquel estado del alma en que todos sus movimientos se suspenden» (Burke, 1807, 59). La experiencia de lo sublime es el contrapunto de la experiencia de lo bello. Lo sublime tiene relación con lo terrible; lo bello, con lo delicado y agradable. Mientras la sublimidad se halla en objetos grandes y terribles, la belleza se encuentra en los pequeños y agradables. Paradójicamente, siendo terrorífico, lo sublime atrae. Según la expresión acuñada por Berkeley, es un *pleasing horror* (deleitoso horror). Burke elegirá el término *delight* (no *pleasure*). *Delight* es el efecto del cese de la pena frente al peligro, cuando tomamos conciencia de nuestra seguridad, cuando no tememos por nuestra supervivencia porque hemos podido poner distancia con aquello que nos asustaba.

II. KANT

La filosofía del siglo XVIII estuvo dominada primero por el pensamiento británico y luego por el alemán, particularmente por la gran figura de Kant (1724-1804). Común a la estética del empirismo inglés y a la estética del Idealismo kantiano es la necesidad de un sujeto sobre el que fundar el gusto. Pero, a diferencia del empirismo inglés, Kant buscará un fundamento *a priori* y necesario, no un fundamento de carácter factual, porque éste no podrá nunca convencernos de su necesidad. Es imposible probar que existe una «norma del gusto», que todos los «buenos receptores», frente a un mismo objeto, tengan una experiencia similar de lo bello. El «sujeto empírico» de Addison, Burke o Hume será substituido entonces por el «sujeto trascendental» kantiano.

El análisis de la facultad de juzgar estética se encuentra fundamentalmente en dos obras. La primera, de orientación antropológica, es *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y de lo sublime* (1764); corresponde a la etapa precrítica. La segunda y definitiva, de 1790, es la *Crítica de la facultad de juzgar* (*CFJ*), según la traducción literal de Pablo Oyarzún, a la que recurriremos en este trabajo. Pero el título más conocido en español es *Crítica del juicio,* de acuerdo con la traducción, de 1914, de Manuel García Morente. El mérito de este texto clave reside en haber fundado filosóficamente la autonomía de lo estético en relación al conocimiento científico, a la moral y a lo útil. En un primer momento, por conectarse con las discusiones del Clacisismo y del Romanticismo, el influjo de la *CFJ* fue importante. Pero más adelante quedó relegada en relación al conjunto de los textos kantianos. El movimiento neokantiano no supo interesarse realmente por los espinosos problemas allí planteados. Se ha dicho que ella fue la «Cenicienta» de las otras dos *Críticas* (la primera es la *Crítica de la razón pura* [1781], y la segunda, la *Crítica de la razón práctica* [1788]). Habría de transcurrir más de un siglo para que recobrara el puesto que le corresponde, gracias a la intervención de filósofos como Hannah Arendt o Jean-François Lyotard. Actualmente asistimos a una franca revalorización de esa obra clave (cf. Rodríguez Aramayo y Vilar, 1992, 9).

La *CFJ* se encuentra dividida en dos partes. A la primera corresponden la «Analítica de lo bello» (libro primero de la primera sección) y la «Analítica de lo sublime» (libro segundo de la primera sección). La segunda parte está dedicada a la facultad de juzgar teleológica, relativa a los fines de la naturaleza. No es la tercera

Crítica, exclusivamente, un libro de estética. Supone un cierre del pensamiento filósofico kantiano al responder a la necesidad de relacionar los mundos de la naturaleza y de la libertad que las dos primeras *Críticas* habían distinguido y separado.

La «Analítica de lo bello» está dedicada al juicio de gusto. Según una carta dirigida a Karl L. Reinhold (28 de diciembre de 1787) Kant habla de la obra en la que estaba trabajando (la *CFJ*) como *Crítica del gusto*. La decisión de cambiar el título también es comentada en otra carta al filósofo austríaco (12 de mayo de 1789), un año antes de su publicación.

Cuatro momentos dividen la «Analítica de lo bello». El primero —según la cualidad— muestra un aspecto esencial: el desinterés. El segundo —según la cantidad— establece que bello es lo que place universalmente sin concepto. En el tercero —según la relación de los fines— se considera la «conformidad a fin» de un objeto (sin representación de un fin). Íntimamente relacionado con el segundo momento, el cuarto —según la modalidad— define lo bello como objeto de una complacencia necesaria, basada en la existencia de un *sensus communis*.

1. *Desinterés y contemplación*

El primer momento de la «Analítica de lo bello» se inicia con una aclaración básica: «el juicio de gusto es estético». Esta fórmula podría parecer redundante e inútil, pero no lo es. Kant llama estético al carácter meramente subjetivo de la apreciación. Entiende entonces por juicio de gusto «aquel cuyo fundamento de determinación no puede ser de otro modo sino subjetivo» (§ 1). Al ser bello lo que *subjetivamente* place, no puede existir ninguna regla objetiva capaz de determinarlo por conceptos. Esta posición subjetivista pone en evidencia la «revolución copernicana», más general, que Kant produjo en la filosofía.

Luego de decir que el juicio de gusto es subjetivo, pasa a considerar otro rasgo esencial de la «experiencia estética»: el desinterés. Es preciso observar, como oportunamente hiciera David Sobrevilla, que la expresión «experiencia estética» aplicada a Kant debe emplearse con precaución, ya que no sólo resulta equívoca sino errónea:

> En efecto, se sabe que en sentido estricto la «experiencia» tiene en Kant una validez universal, pues consiste en la aplicación de un concepto del entendimiento a lo dado en la percepción. En cambio, el fenómeno de lo bello sólo posee una universalidad estética con-

> forme a Kant, es decir, una pretensión de universalidad que no siempre se cumple (Sobrevilla, 1986, 13).

No es la primera vez que el tema del desinterés se presenta en la reflexión estética. Fue tratado por los filósofos empiristas y también por Agustín, Escoto Erígena y Tomás de Aquino. Pero si con anterioridad al siglo XVIII el desinterés era uno de los rasgos de lo estético, es en este momento cuando pasa a ser un rasgo esencial.

Según el filósofo de Königsberg, sólo si el sujeto se desliga del interés por el objeto puede apreciarlo estéticamente. El interés está ligado a la representación de la existencia de un objeto y va unido al deseo de poseerlo. El vino espumoso de las Canarias, para retomar su ejemplo, despierta mi deseo. «No es sólo una mera aprobación la que le dedico, sino que por este medio es producida una inclinación» (§ 3). Es esto lo propio de lo agradable, que es aquello que *deleita*.

Encontramos en la *CFJ* la siguiente distinción: «*Agradable* llama alguien a lo que *deleita*; *bello* a lo que simplemente *place*; *bueno* a lo que es *estimado*, aprobado...» (§ 5). El agrado descansa sobre la sensación y «vale también para los animales desprovistos de razón; la belleza sólo para los hombres» (*ibid.*). Estas consideraciones se relacionan con temas tratados en el segundo momento de la *Crítica de la facultad de juzgar estética*, relativos a la cantidad: el interés —en lo agradable— es individual (el vino *me* es agradable), mientras que el desinterés —en lo bello— es universal.

Al igual que lo agradable, también lo bueno tiene relación con la facultad de desear, es decir, que «la complacencia en lo bueno está ligada a interés». Es éste el título del § 4. Quebrando la tradición filosófica de la Antigüedad y del Medievo, que sostuvo la unión de lo bello y de lo bueno, Kant —filósofo moderno— se preocupará por liberar definitivamente a lo bello de la moral, asignándole un lugar irreductible.

Por ser ajeno a la representación de la existencia del objeto, el juicio de gusto «es solamente contemplativo» (§ 5). Me aparto de la contemplación si, por ejemplo, ante la vista de un palacio lo considero reprochando «en buen estilo rousseauniano la vanidad de los grandes, que emplean el sudor del pueblo en cosas tan superfluas» (§ 2). Contemplar un objeto supone no ir más allá del objeto mismo, no apartarnos de su apariencia, de su irrealidad. Hegel resume este aspecto de la estética kantiana en los siguientes términos:

> Cuando somos guiados por un sentimiento como puede ser la curiosidad o por una necesidad material, por el deseo de la posesión

> o del uso, los objetos tienen una importancia para nosotros, no por ellos mismos, sino en cuanto a nuestro deseo o nuestra necesidad. El objeto sólo tiene valor por su relación con este deseo o necesidad; esta relación es tal que tiene, por un lado, el objeto, y por el otro, una determinación que difiere de él, pero que relacionamos con él. Por ejemplo cuando consumo un objeto para alimentarme, el interés que siento por él está en mí y no en él. Ahora bien, ésta no sería, según Kant, nuestra actitud con relación a lo bello. El juicio estético deja subsistir libremente lo que existe fuera y está dictado por el placer que se espera conseguir del objeto como tal, al margen de cualquier otra consideración, pues el objeto tiene su objetivo en sí mismo (Hegel, 1985, 108).

Aclara Kant que si bien el juicio de gusto «no está determinado por ningún interés», no quiere esto decir que «no determina ningún interés». En una nota a pie de página explica que puede ser «*muy interesante*, es decir, no fundarse en interés alguno, pero suscitar un interés» (§ 2). De esta manera, en la sociedad, se vuelve *interesante* tener gusto; aporta un beneficio mundano, aunque éste resulte, para Kant, meramente subsidiario.

El carácter desinteresado de la atención estética es un tema polémico. Autores del siglo XX demostrarán que no siempre se da un juicio *puro* de gusto, que ciertas apreciaciones, como la del crítico de arte, pueden estar ligadas a la necesidad de comunicar sin que por esto se perviertan (ver *infra*). Tampoco sería improcedente el deseo de posesión. ¿Será acaso el hecho de que Kant se ocupó más de lo bello en la naturaleza que de lo bello artístico, lo que lo ha llevado a insistir en lo impropio del deseo de posesión? Es clara la imposibilidad real de poseer el cielo estrellado, las cataratas del Niágara o del Iguazú (cf. Genette, 1997, 20-21).

No obstante estos reparos, es indudable que la idea kantiana del desinterés del juicio de gusto abre las puertas a su validez intersubjetiva. Desinteresado, nuestro juicio de gusto permite que podamos también atribuir a otros la misma complacencia.

2. *Pretensión de unanimidad*

El tema de la universalidad del juicio estético, que constituyó la mayor dificultad de la estética empirista, ocupa el segundo momento de la «Analítica de lo bello». Según Paul Guyer, el momento (segundo) de la cantidad, y no el momento (primero) de la cualidad, es el fundamental: porque el juicio de gusto es universal, resulta necesario, desinteresado y puramente formal (Guyer, 1979).

En diferentes momentos y por diferentes razones se defendió el relativismo del gusto. Witelo (*ca.* 1230-*ca.* 1275) consideró que las diferencias según los tiempos y los países realizan un tipo de *convenientia* siempre cambiante. Aunque subjetivista, la estética kantiana eludirá en todo momento el relativismo. La cuestión se aclara en la distinción entre lo bello y lo agradable como relativo a un sujeto (ver *supra*). Johann F. Herbart (1776-1841), declarado kantiano, estudiará el «umbral estético», lo que separa el gusto meramente subjetivo de aquel que aspira a una aprobación universal.

Bello es, para Kant, lo que place *universalmente sin concepto*. El predicado del juicio estético no es un particular, dado en una intuición sensible, que pueda ser subsumido en un concepto, como ocurre en el juicio *determinante*. Lo que designa ese predicado es un sentimiento del sujeto y no una propiedad del objeto, como el peso o la medida. Se trata de un tipo de juicio *reflexionante* que manifiesta una reacción del sujeto sobre sí. Expresa una especie de vuelta de la conciencia sobre sí misma (una re-flexión), si bien esto ocurre en ocasión de la presencia de un objeto.

La condición de lo bello como lo que place universalmente sin concepto no siempre es fácil de entender. Resulta, en cambio, más clara la condición de lo bueno, que es aquello que place, por medio de la razón, por el mero concepto:

> Para encontrar que algo es bueno debo saber siempre qué clase de cosa es el objeto, es decir, debo tener un concepto del mismo. Para hallar la belleza en algo no es menester de eso. Flores, dibujos libres, rasgos que se entrelazan sin designio bajo el nombre de follajerías, no significan nada, no dependen de ningún concepto determinado y, sin embargo, placen (§ 4).

La apreciación estética no hace de un predicado particular un simple *caso* de algo general. Tanto la naturaleza como las obras de arte deben valorarse y comprobarse por separado. Nos gustan como algo único. A este respecto, observa Gadamer: «Una puesta de sol que nos encanta no es un caso más de puesta de sol, sino que es una puesta de sol única que escenifica para nosotros "el drama del cielo"» (Gadamer, 1996, 54).

¿Cómo explicar que, siendo sin concepto, el juicio de gusto pueda aspirar al reconocimiento general? Esta cuestión —a la que el cuarto momento intentará dar respuesta con la idea de «sentido común»— resulta clave en la estética kantiana, pues es la universal comunicabilidad del juicio de gusto lo que sirve de fundamento al placer estético. A la pregunta de si, en el juicio de gusto, el

sentimiento de placer antecede al enjuiciamiento del objeto o éste a aquél, Kant responde que el placer no precede al juicio:

> Es, pues, la universal aptitud de comunicación del estado del ánimo en la representación dada la que, como condición subjetiva del juicio de gusto, debe estar en el fundamento de éste y tener como consecuencia el placer en el objeto (§ 9).

Esto no significa que podamos garantizar que todos los demás se sientan impresionados del mismo modo que nosotros, sino que *deberían* experimentar la satisfacción similar a la nuestra.

3. *Gusto por la pura forma*

Si bien la estética kantiana pone en el centro al sujeto, no por eso deja de dar cabida al objeto. Es en el tercer momento de la «Analítica de lo bello», el más extenso de los cuatro, donde Kant estudia los aspectos formales del objeto que deben ser considerados en su apreciación. Defiende allí un concepto *formalista* de la belleza, interpretado a veces como apertura del camino hacia la apreciación del arte abstracto.

La belleza, determinada por la forma, no depende de ningún fin extraformal. Así, la belleza de una flor no deriva de su utilidad ni de la emoción que pueda causar en el sujeto que la contempla sino de su «conformidad a fin formal». La belleza —libre— de la flor no está sujeta a conceptos; «qué cosa deba ser la flor nadie lo sabe» (§ 16). Las figuras geométricas regulares, en cambio, no son verdaderos ejemplos de belleza. Un círculo, un cuadrado, un cubo, a pesar de que suelen ser tomados como ejemplos indubitables de belleza, son representaciones de un concepto dado.

Como ejemplos de belleza libre (*pulchritudo vaga*) Kant cita los siguientes: dibujos *a la grecque*, follajerías de los marcos, papeles de tapizar y lo que en música se denomina fantasía (sin tema). La belleza adherente (*pulchritudo adhaerens*), dependiente de un concepto de fin, tiene entre otros ejemplos, el de edificios tales como iglesias, palacios, arsenales. Sólo la belleza libre, que se encuentra principalmente en la naturaleza, asegura la «experiencia estética». Tan libre de fines está que ni siquiera entra en ella el concepto de perfección.

En lo que respecta a la obra de arte, «Kant ha descubierto para la posteridad —o redescubierto— que aquélla no debe dejar traslucir las ideas e intenciones con las que ha sido producida (o sea, que no debe ser de tesis)» (Sobrevilla, 1986, 103). En consecuencia, la

apreciación estética, concentrada en la forma del objeto, debe ir más allá del dato genealógico, conceptual y técnico, porque si bien es cierto que el artista obedece en su proceso de producción a reglas, éstas no alcanzan nunca a explicar la obra acabada.

En relación a la forma, el color resulta ser de una importancia menor. Sólo hace al atractivo de un objeto, teniendo por fundamento la materia de las representaciones, es decir, únicamente la sensación. Los colores «vuelven vívida la representación a través de su atractivo, al despertar y mantener la atención hacia el objeto» (§ 14), pueden aumentar el placer, pero no se debe perder de vista que lo importante es la complacencia en la forma. De ahí que Kant sostenga que si los ornamentos (*parerga*) o aditamentos aumentan la complacencia, lo hacen sólo por su forma. Si el ornamento no consiste en la bella forma, «se considera entonces *adorno,* y daña a la belleza genuina» (§ 14). Es éste el caso del marco dorado que ha sido añadido para lograr, por su atractivo, la aprobación de la pintura que contiene.

Jacques Derrida cuestionará el estatuto secundario del *parergon* al afirmar que él «coopera, desde el afuera, al adentro de la operación». No es un simple suplemento de la obra sino que puede llegar a convertirse en parte principal (Derrida, 1978, 63, trad. nuestra).

4. *Facultades que intervienen en el juicio de gusto*

Según Kant, en los juicios de gusto intervienen la imaginación, en su capacidad sintetizadora de representaciones, y el entendimiento, en su legitimidad *a priori*. Estas facultades están «en libre juego» y de su acuerdo espontáneo deriva el placer estético.

En el libre juego de las facultades del conocer Kant basa el *a priori* del gusto. Presente en todos los individuos, permite hablar de un «sentido común» (*sensus communis*). El «sentido común», aclara Kant, no es «un sentido externo, sino el efecto del libre juego de nuestras facultades cognoscitivas» (§ 20). Walter Biemel llama la atención sobre la cercanía entre el sentido común y el gusto, al punto que Kant llama una vez a éste «sentido común».

¿Para qué necesitamos del «sentido común» para apreciar lo bello si contamos con los sentimientos? La respuesta es que necesitamos de él porque el sentimiento no puede juzgar sobre sí mismo (cf. Biemel, 1959, 65-66).

De las dos facultades —imaginación y entendimiento—, es la primera la que desempeña un papel preponderante. En los primeros párrafos de la «Analítica de lo bello» dice Kant que para discer-

nir si algo es bello interviene la imaginación, *quizá unida al entendimiento*. Por otra parte, sería la imaginación la que más merece el calificativo de libre, pues el entendimiento está siempre regulado por conceptos. Este protagonismo de la imaginación no resulta novedoso en el pensamiento del siglo XVIII. Baste recordar la obra citada de Joseph Addison *Los placeres de la imaginación*.

Kant llama a la imaginación en libertad «no reproductiva» (sometida a leyes de la asociación) sino productiva y activa por sí misma. Es muy poderosa en la creación y «con ella nos entretenemos allí donde la experiencia se nos hace demasiado cotidiana» (§ 49). Situada por encima de los límites de la experiencia, la imaginación productiva vivifica las facultades cognoscitivas e introduce espíritu en el lenguaje.

La imaginación productiva es la que el genio pone en juego al crear obras de arte. Recordemos que «arte» es, para Kant, «arte del genio». Las grandes obras, absolutamente originales, no se explican por el arte del pasado. Contienen en sí su propio criterio de valor. Como resultado de la actividad de su imaginación creadora, el genio produce la «idea estética», que da mucho que pensar. La obra de arte, producto del genio, queda abierta a un número ilimitado de interpretaciones, ya que ningún concepto le es totalmente adecuado. Por lo tanto, la apreciación del arte está siempre relación con la libertad, al igual que la apreciación de lo bello y de lo sublime.

5. *Lo sublime*

Para tratar lo sublime Kant cuenta con el modelo que había construido para analizar lo bello. Retoma asimismo conceptos de Burke, si bien su teoría es más compleja y amplia. A diferencia de los empiristas, considera no sólo los fenómenos naturales sino también lo que está más allá de toda intuición sensible, como las magnitudes infinitas. Según Antonio López Molina:

> Podemos decir que la Analítica de lo sublime es la réplica trascendental al planteamiento meramente fisiológico o psicológico llevado a cabo por E. Burke, al igual que la *Crítica de la razón pura* era una réplica similar al *Ensayo* de Locke (López Molina, 1983, 172).

Los juicios sobre lo bello y lo sublime tienen en común el no depender de una sensación (como lo agradable) ni de un concepto (como lo bueno). Aunque son particulares, se presentan con preten-

sión de universalidad. Son ambos reflexionantes, ya que el predicado no recae sobre un objeto sino sobre el sentimiento del sujeto. Lo sublime del cielo estrellado no es el cielo en sí, sino tal como es sentido por un sujeto que lo contempla, y que también podría verlo ignorando tal sublimidad.

Una diferencia fundamental entre lo bello y lo sublime está dada, respectivamente, por la presencia o ausencia de forma. Mientras lo bello es finito, acabado y mensurable, lo sublime supera toda medida humana. La desmesura de la naturaleza supera las categorías del entendimiento y resulta violenta para la imaginación al exceder sus posibilidades. Dice Deleuze:

> Todo ocurre ahora como si la imaginación estuviese confrontada con su propio límite, forzada a alcanzar un máximo, sufriendo una violencia que le lleva a la extremidad de su poder (Deleuze, 1963, 69, trad. nuestra).

En la experiencia de lo bello la facultad de juzgar reflexionante pone en juego la imaginación y el entendimiento; en la experiencia de lo sublime la imaginación cambia de *partenaire*: su acompañante es la razón. Por otra parte, la experiencia de lo bello supone armonía de las facultades intervinientes, lo que provoca un sentimiento de placer. Diferente de la tranquila contemplación de la belleza, la experiencia de lo sublime pone a las facultades en conflicto, lo que provoca excitación e inquietud, una mezcla de placer y de displacer.

Si bien en la estética kantiana se distingue lo sublime matemático y lo sublime dinámico, esto no significa, como observa J.-F. Lyotard, «que hay dos clases de sublime, uno matemático y otro dinámico», sino que lo sublime (de la naturaleza) es, en un caso, *examinado* «matemáticamente» y, en el otro, «dinámicamente» (Lyotard, 1991, 115). Entre otras paradojas y tensiones del análisis kantiano de lo sublime, José Luis Molinuevo cita la siguiente: «se distingue entre lo sublime matemático y dinámico, pero al final se mezclan y confunden los análisis» (Molinuevo, 1992, 157).

El «drama» sublime consiste en sentir la naturaleza como magnitud (sublime matemático) o como poder (sublime dinámico). Un ejemplo del primer caso es el cielo estrellado. Se trata de la naturaleza como *magnitudo* (magnitud) y no como *quantitas* (algo que sea grande comparativamente), no ya un fragmento sometido a leyes, cognoscible y dominable, sino la totalidad absoluta, infinita, incomparable, que «excede toda medida de los sentidos». Todo indica, en lo sublime matemático, la dificultad de representación. De ahí la necesidad de auxilio de la razón. Pero, como sucede con las

ideas de la razón, ninguna representación será completamente adecuada. Por eso el juicio sobre lo sublime está siempre en una situación de perplejidad radical. De lo sublime difícilmente se puede hablar. Sostuvo Wittgenstein, en términos más generales, que la estética se encuentra en el límite entre el decir y lo que no puede ser dicho. Por su parte, Jorge Luis Borges dará cuenta de esta dificultad del discurso estético cuando asume el desafío de decirnos, en su desesperación de escritor, qué es el *Aleph*[3].

En cuanto a lo sublime dinámico, lo caracteriza el oponer un freno a nuestro entendimiento y a nuestra acción. Comparado con el poderío de la naturaleza, el hombre resulta ser de una pequeñez insignificante. Los ejemplos que da Kant son los siguientes: rocas que cuelgan amenazadoramente, nubes de tormenta que se acumulan en el cielo con rayos y estruendos, volcanes y huracanes, el océano enfurecido, la alta catarata de un río. Para experimentar lo sublime dinámico es necesario estar en lugar seguro. De lo contrario, el temor nos haría huir o impediría la contemplación, es decir, la concentración en la *apariencia* de las cosas.

Hasta aquí la posición de Kant es similar a la de Burke. Pero mientras el terror burkeano nos saca de la somnolencia y toma todo nuestro ánimo, el terror kantiano no lleva a la agitación de nuestras facultades, sino al auxilio inmediato de la razón. Es esta facultad la que nos da la idea de lo sublime, con la cual llegamos a dominar al objeto. Nuestra imperfección, entonces, ya no duele, pues es la ocasión de sentir nuestro propio poder, nuestra libertad, la autoconciencia de nuestro ser moral:

> De tal manera, la naturaleza no es juzgada como sublime en nuestro juicio estético en cuanto es atemorizante, sino porque invoca en nosotros nuestra fuerza para mirar aquello de lo cual nos curamos (bienes, salud y vida) como pequeño... (*CFJ*, § 28).

Sostiene José Luis Villacañas que la vida que parecía inhibida ante el poder de la naturaleza pasa a ser «una experiencia de afirmación, mas no de la seguridad física, como en Burke, sino de la seguridad moral y sus consecuencias políticas» (Villacañas, 1992, 269).

Si, en lo sublime, ética y estética se unen es precisamente porque al resistir a la fuerza (física) de la naturaleza sentimos nuestra fuerza (espiritual). Esto explica que Kant llame a lo sublime «senti-

3. Cf. J. L. Borges, *El Aleph*, Emecé, Buenos Aires, 1957, 151-169.

miento del Espíritu». Hombre de la Ilustración, proclama de esta manera el triunfo de la razón y de la libertad. No todos los seres humanos tendrán la misma capacidad de sentir lo sublime. De acuerdo con su posición ilustrada, Kant dirá que «al hombre rústico le aparecerá como meramente aterrorizador aquello que, preparados por la cultura, llamamos sublime» (§ 29).

Finalmente, podemos preguntar si es posible hablar de sublime en el arte. Kant responde que «lo sublime del arte está, por cierto, limitado siempre a las condiciones de la concordancia con la naturaleza» (§ 23). Entre otros de sus ejemplos figuran las pirámides de Egipto y el volumen interior de la basílica de San Pedro en Roma. Es evidente que estas obras son medibles. ¿Por qué entonces considerarlas sublimes? Porque vistas a cierta distancia, ni muy de cerca ni muy de lejos, pueden exceder la medida de los ojos, *como* las magnitudes de la naturaleza bruta (*der rohen Natur*).

Existen, en síntesis, distintas formas de apreciar estéticamente la naturaleza. En una de ellas, la imaginación y el entendimiento se acomodan y coinciden, lo que produce el placer de lo bello. En la otra, la imaginación no puede dar cuenta de la naturaleza grandiosa y magnificente, por lo que requiere del auxilio de la razón, lo que conduce al placer de lo sublime en la representación de la superioridad racional del sujeto. No obstante esta superioridad, como en el caso de lo bello, nada llegamos a conocer del objeto mismo.

III. PROLONGACIONES Y VIGENCIA DE LA APORTACIÓN KANTIANA

Los problemas planteados por Kant en lo referente a la apreciación estética ejercieron una enorme influencia en el pensamiento posterior. Su revalorización de la imaginación y la idea de genialidad confluyeron en la visión romántica del siglo XIX. La concepción formalista kantiana de la belleza se hizo sentir, asimismo, en pensadores como Friedrich Schiller (1759-1805), quien sostuvo que es bella la forma «que no exige ninguna explicación», aquella «que se explica sin concepto» (Schiller, 1990, 20-21). En cuanto a la idea de lo sublime, que Kant aplica casi exclusivamente a la naturaleza, también tuvo resonancia en la cualificación ulterior del arte. Schiller y los hermanos Schlegel se valieron de ella en sus interpretaciones de la tragedia.

A poco más de un cuarto de siglo de la aparición de la *CFJ,* el influjo de Kant se hizo sentir en teorías relativas a la contemplación

estética, como la que Arthur Schopenhauer (1788-1860) expuso en una obra de 1818, *El mundo como voluntad y representación* (libro III, caps. 34, 37, 38). Se trata de una teoría bastante simple, comparada con la complejidad de la teoría kantiana. Para Schopenhauer la actitud estética supone «contemplación», abandonar la actitud normal práctica e interesada, doblegar la voluntad, olvidarse de sí.

Al tratar la movilidad libre del espíritu, no regida por conceptos generales, el neokantiano Hermann Helmholtz (1821-1894) introduce el concepto de sensibilidad o «tacto» artístico. Lo que él llama «tacto» no es una mera dotación natural. Incluye la formación tanto estética como histórica. En su interpretación de estas ideas, H.-G. Gadamer (1900-2002) dice que, aunque el «tacto» suponga formación, «se conduce con la inmediatez de los sentidos», permitiendo separar (y valorar con seguridad) lo bello de lo feo, la buena de la mala calidad (Gadamer, 1993, 46). Asimismo el «tacto», relacionado con una manera de comportamiento mesurado, consiste en «mantenerse abierto hacia lo otro», en «elevarse por encima de sí mismo» (*ibid.*). Concluye entonces Gadamer que «en la conciencia estética encontramos los rasgos que caracterizan a la conciencia culta» (*ibid.,* 124). Es éste el contexto en el que él describe el significado del concepto de gusto.

En el siglo XX no son pocos los autores que desarrollan un modo crítico de pensar a partir de la frecuentación de las tesis de fondo kantianas. Emilio Garroni reconoce que el lugar de Kant en sus investigaciones «no puede ser sino central» (Garroni, 1992, 7), ubicación que se refleja en sus ideas sobre el sentido y el no sentido y sobre el «sentido común» como facultad a adquirir. Asimismo, Gérard Genette considera «hiperkantiana» su teoría subjetivista de la «relación estética» (Genette, 1997, 141). Reconoce expresamente que lo que él denomina «atención aspectual orientada a la apreciación» fue definido, o al menos calificado por Kant, dentro del jucio de gusto o juicio estético (*ibid.*, 19).

La idea kantiana del desinterés propio de la apreciación estética reaparece en Edward Bullough, quien introduce el concepto de «distancia psíquica». Distingue entre la distancia insuficiente (*underdistancing*), la excesiva (*overdistancing*) y la correcta, que es aquella que permite, en el caso de la obra artística, captarla como ficción (Bullough, 1912).

Muchas otras ideas kantianas son aceptadas o reinterpretadas en la estética contemporánea. George Santayana sostiene que en la valoración estética los órganos de los sentidos son «transparentes»,

es decir, que las percepciones no llaman la atención sobre ninguna parte de nuestro cuerpo sino sobre el objeto que se nos enfrenta (Santayana, 1999, 51). Por su parte, al describir su idea de «insularidad imaginaria», Luis Juan Guerrero afirma que contemplar una obra de arte es dejarla «exhibirse por sí misma en todo su esplendor», desligada de todas las vinculaciones que pudieron darle origen. El crucifijo se convierte en obra de arte en la medida en que se desprende, por su «*empuje propio*», del mundo de la fe religiosa que lo ha creado (Guerrero, 1956, 54).

El carácter contemplativo de la experiencia estética adopta, en el siglo XX, diferentes nombres. Eliseo Vivas introduce el de «atención intransitiva». El adjetivo «intransitivo» —que él justifica por la oposición entre la experiencia estética y las experiencias religiosa, científica o moral— indica que nuestra atención está detenida en el objeto, sin que vaya hacia otra cosa (Vivas, 1959). Polemizando con lo señalado por Vivas, George Dickie considerará que el carácter «intransitivo» de la contemplación estética es insignificante. En «El mito de la actitud estética» (1964) dice que un crítico que va a un concierto para hacer una reseña (por lo tanto, de un modo transitivo e interesado) no por eso deja de escucharlo de manera estética. En su opinión, la apreciación estética puede estar ligada a diversas funciones como, por ejemplo, la de criticar y comunicar. En la polémica en torno al carácter desinteresado del juicio estético se suman, entre otros argumentos, el de la pertinencia del deseo de posesión, no considerado necesariamente como un obstáculo para la apreciación (cf. Santayana, 1999).

La experiencia contemplativa del arte ha sido cuestionada teniendo en cuenta los sustanciales cambios producidos en el siglo XX, con la introducción de obras «no auráticas» (Benjamin), entre las que se cuentan los *ready made* de Duchamp y los variados ejemplos de arte conceptual. Se ha perfilado, en consecuencia, un nuevo tipo de receptor «poiético», capaz de sentir la atracción provocativa de un arte de ruptura, deslimitado y necesitado de definición (cf. Jiménez [ed.], 1998). El placer contemplativo, cuasirreligioso, dará paso entonces a un placer reflexivo que surge de la actividad poiética del espectador, quien llega a convertirse en responsable de una definición de arte. En estos casos, según Hans Robert Jauss, «el comportamiento teórico se convierte en estético» (Jauss, 1986, 111).

IV. CONSIDERACIÓN FINAL

La tercera *Crítica* es un texto al que siempre se vuelve. En las últimas décadas los simposios y seminarios que le han sido dedicados, como los auspiciados por el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid, hablan de la vigencia de esa obra y del estímulo del pensamiento kantiano sobre temas que siguen abiertos a nuevos desarrollos y debates. Si bien autores como Shaftesbury o Hutcheson abordaron con anterioridad algunos temas de la estética kantiana, como el del desinterés, es indudable que Kant pensó más radicalmente y sistematizó más que cualquier otro esa y otras cuestiones fundamentales.

¿Cuáles son, en síntesis, algunas de las principales aportaciones de Kant en lo que hace a la apreciación estética? Alejado del intelectualismo y del sensualismo, él puso de manifiesto que la valoración estética no está determinada por conceptos ni por la «materia» de las sensaciones. Dio amplias pruebas de que es desinteresada y de que en ella lo que se manifiesta no es una propiedad del objeto sino un sentimiento, de placer o de displacer, del sujeto. Pero la subjetividad kantiana no es sinónimo de relatividad. El juicio estético *aspira* a la aprobación universal y en esa universal comunicabilidad reside, precisamente, el fundamento del placer estético.

Si bien la actitud contemplativa del sujeto, defendida por Kant, ha perdido actualidad, habida cuenta de los rotundos cambios del arte contemporáneo, se mantiene hoy vigente otra de sus ideas fundamentales, relativa a la centralidad del sujeto en el acto de apreciación.

Para concluir, señalemos que el pensamiento de Kant ha servido de fermento para el desarrollo de las ideas estéticas de los dos últimos siglos. Y si a veces en el análisis o en la discusión sobre el fenómeno de la apreciación, considerado como «juicio de gusto», no aparece explícitamente el nombre de Kant es porque venimos de él y porque muchas de sus ideas han sido ya incorporadas como constituyentes del hecho estético de base. Debería ser ésta prueba suficiente de su vigencia.

BIBLIOGRAFÍA

1. *Fuentes*

Addison, J. (1991), *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator* [1712], Visor, Madrid.

Burke, E. (1807), *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* [1757], Real Universidad, Alcalá.
Hegel, G. W. F. (1985), *Introducción a la estética,* Península, Barcelona.
Hume, D. (1998), *La norma del gusto y otros ensayos* [1757], Península, Barcelona.
Hutcheson, F. (1992), *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza* [1725], Tecnos, Madrid.
Kant, E. (1991), *Crítica de la facultad de juzgar* [1790], Monte Ávila, Caracas.
Kant, I. (1997), *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* [1764], Alianza, Madrid.
Schiller, F. (1990), *Kallias. Carta sobre la educación estética del hombre*, Anthropos, Madrid.

2. *Estudios*

AA.VV. (1990), *Estudios sobre la «Crítica del Juicio»,* Visor, Madrid (incluye trabajos de J. L. Villacañas, V. Bozal, F. Pérez Carreño, E. Trías, Ch. Crego y F. Martínez Marzoa).
Bearsdley, M. C. (1981), *Aesthetics, Problems in the Philosophy of Criticism* [1958], Hackett, Indianapolis.
Bearsdley, M. C. (1982), *The Aesthetic Point of View,* Cornell University Press, London.
Biemel, W. (1959), *Die Bedeutung von Kants Begründung der Aesthetik für die Philosophie der Kunst,* Kölner Universitäts Verlag, Köln.
Bozal, V. (ed.) (1996), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas,* 2 vols., Visor, Madrid.
Bozal, V. (1999), *El gusto,* Visor, Madrid.
Bullough, E. (1912), «"Psychical Distance" as a Factor in Art and an Aesthetic Principle»: *British Journal of Psychology,* V.
Chédin, O. (1982), *Sur l'esthétique de Kant*, Vrin, Paris.
Deleuze, G. (1963), *La philosophie critique de Kant. Doctrine des facultés,* PUF, Paris.
Della Volpe, G. (1966), *Crítica del gusto* [1960], Seix Barral, Barcelona.
Derrida, J. (1978), «Parergon», en Íd., *La vérité en peinture,* Flammarion, Paris.
Dickie, G. (1964), «The myth of the Aesthetic Attitude»: *American Philosophical Quarterly, I/1.*
Dickie, G. (1988), *Evaluating art,* Temple University Press, Philadelphia.
Gadamer, H.-G. (1993), *Verdad y método* I, Sígueme, Salamanca.
Gadamer, H.-G. (1996), *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona.
Garroni, E. (1992), *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano.
Genette G. (1997), «La apreciación estética», en *La obra de arte* II. *La relación estética*, Lumen, Barcelona, 70-143.
Guerrero, L. J. (1956), *Estética operatoria en sus tres direcciones* I. *Revelación y acogimiento de la obra de arte*, Losada, Buenos Aires.
Guyer, P. (1979), *Kant and the Claims of Taste*, HUP, Cambridge, Mass.

Guyer, P. (1996), *Kant and the Experience of Freedom*, CUP, Cambridge, Mass.
Jauss, H. R. (1986), «Poiesis: el aspecto productivo de la experiencia estética», en Íd., *Experiencia estética y hermenéutica literaria* [1977], Taurus, Madrid, 93-115.
Jiménez, J. (ed.) (1988), *El nuevo espectador*, Madrid, Fundación Argentaria-Visor.
Kogan, J. (1965), *La estética de Kant,* Eudeba, Buenos Aires.
Körner, S. (1977), *Kant*, Alianza, Madrid.
López Molina, M. A. (1983), *Razón pura y juicio reflexionante en Kant,* Universidad Complutense, Madrid.
Lyotard, J.-F. (1991), *Leçons sur l' Analytique du sublime,* Galilée, Paris.
Marchán Fiz, S. (1987), *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid.
Martínez Marzoa, F. (1987), *Desconocida raíz común (Estudio sobre la teoría kantiana de lo bello),* Visor, Madrid.
Molinuevo, J. L. (1992), «El lado oscuro de lo sublime», en Rodríguez Aramayo y Vilar, 1992.
Osborne, H. (1970), *The Art of Appreciation,* OUP, London.
Rodríguez Aramayo, R. y Vilar, G. (eds.) (1992), *En la cumbre del criticismo. Simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant,* Anthropos, Barcelona (incluye trabajos de N. Bilbeny, J. Gómez Caffarena, J. Carvajal Cordón, F. Duque, C. Flores Miguel, A. M. López Molina, F. Martínez Marzoa, J. L. Molinuevo, F. Oncina Coves, A. Pérez Quintana y J. L. Villacañas).
Santayana, G. (1999), *El sentido de la belleza* [1896], Tecnos, Madrid.
Sobrevilla, D. (1986), «La estética de Kant», en Íd. *Repensando la tradición occidental,* Amaru, Lima.
Sobrevilla, D. (comp.) (1991), *Filosofía, política y estética en la «Crítica del juicio» de Kant,* Instituto Goethe, Lima (se incluyen trabajos de E. Albizu, Z. Loparic, V. Rohden, E. Heymann, H. Parret, J. Dotti, G. Leyva Martínez, R. Brandt, P. Oyarzún, L. Parra y D. Sobrevilla).
Stolnitz, J. (1961), «On the Origins of the “Aesthetic Disinterestedness”: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *20*.
Tatarkiewicz, W. (1997), «La experiencia estética: historia de un concepto», en *Historia de seis ideas* [1976], Tecnos, Madrid.
Villacañas, J. L. (1992), «Lo sublime y la muerte: de Kant a la ironía romántica», en Rodríguez Aramayo y Vilar, 1992.
Vivas, E. (1937), «A Definition of Aesthetic Experience»: *Journal of Philosophy, 34*.
Vivas, E. (1959), «Contextualism Reconsidered»: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2-8 diciembre.
Wellek, R. (1959), *Historia de la crítica moderna (1750-1950)* I. *La segunda mitad del siglo XVIII*, Gredos, Madrid.

ESTÉTICAS REGIONALES

ESTÉTICA DE LA LITERATURA Y DEL TEATRO

Edgardo Albizu

I. INTRODUCCIÓN

Cuando se dice «literatura» se piensa en una región estético-artística irreductible a otras. De entrada dicho término se despoja, pues, de significados extra-artísticos y permanece atenido a una indicación primaria de *littera*: se piensa en una significancia estética —lo que se «dice» en la percepción sensible— que merece fijarse por escrito, trasladarse del espacio de audición al de visión —por cierto para reinstalarse en aquél—, fijada al fin como ente *sui generis*. Con tal sentido, acotado por la idea humanista de «bellas letras», se constituye esta región estética, de objetividad conceptual perfilada en los tiempos modernos (desde el siglo XVIII).

Actualmente se sigue dividiendo el espacio estético-artístico de la literatura en tres grandes «comarcas» o «generos»: épica, lírica, dramática. Los antecedentes de tal tripartición se remontan a Platón, Aristóteles y Horacio. Su profundización llega hasta la estética de nuestros días. Se trata, en suma, de literatura: 1) narrativa (tanto el *epos* clásico cuanto la moderna novela en prosa), 2) de efusión de la subjetividad (expresiva o meditativa, en verso o en prosa), y 3) teatral (drama y comedia, y otra vez: versificados o no). A pesar de su aparente rigor, los significados de estos géneros son demasiado extensos y apenas connotan rasgos precarios. Por eso sólo se los puede tomar como indicadores preliminares. Por lo demás, los procesos históricos de promoción, creación y recepción de obras épicas, narrativas, líricas o dramáticas no se atienen siempre con exclusividad a patrones formales genéricos sino que también dan como

resultados formas marginales e híbridas. Así, pues, las comarcas literarias tienen confines imposibles de mantener con rigidez. Cada vez más las fronteras se ven sobrepasadas en todos los sentidos posibles. Y de tal modo no sólo se alude a fronteras interiores a la literatura sino también a las que mantiene con otras artes: música, danza, incluso plástica.

Se despierta así la atención para con el singular papel de la literatura en el conjunto de las regiones artísticas. Sobre todo lo muestran dos fenómenos: 1) la tendencia de las obras literarias a integrar aspectos diversos de los lenguajes mediante transposiciones a otros marcos espacio-temporales y a otros sistemas de comportamiento, según ocurre en el teatro, el núcleo de cuya significancia es la poesía dramática; 2) la conjunción de construir (*poiesis*) y saber (*theoría*) que realiza la literatura; más: que constituye su esencia. En efecto, lleva posibilidades del arte hacia religión, filosofía y ciencia, y las devuelve a la constructividad artística. Tal ajetreo transcendental lo cumplen los sistemas permutantes de la significancia, trasvasadores de unas a otras estructuras matrices de la significatividad: mística, metafísica, ideología, gnosis, simbólica, mitología. En efecto, dichos sistemas se construyen, en medida considerable, mediante obras literarias, lo cual plantea el problema de lo literario o la «literariedad» propia de tratados metafísicos, relatos mitológicos, discursos ideológicos, etc.

El primero de dichos fenómenos —el teatro— requiere ser presentado brevemente en esta introducción. El segundo, en cambio, sólo puede tratarse como conclusión de lo que se haya podido investigar.

Así como lo literario, en sentido lato, consiste en traer algo a visión mediante la letra (*littera*), el teatro consuma la visibilidad de lo significable por el arte. Teatro (*theátron*) es, originariamente, el dominio de lo mirable y ad-mirable: la posición que ha de ser desplegada ante los ojos. La palabra *theatrum* fue por eso usada hacia el siglo XVII en títulos de catálogos de cosas portentosas: inventos, máquinas. En tanto que comarca estético-artística de la región literatura, el teatro hizo siempre visible *el ser*: fue su duplicada verdad. Primera presentación: *fysis*, *natura*; segunda (re-presentación): *theatrum*, con su especial encuadre de espacio —aunque fuese el rincón de una taberna o el portal de un templo— y su doble cualificación de tiempo: exterior (ocasión propicia, fiesta) e interior (especial «relieve» anímico de lo representado). Representaciones teatrales las hay en diversas culturas y con diversos caracteres. En aquello que nuestra cultura llama «Antigüedad clásica»

tienen dos formas arquetípicas: tragedia y comedia. Además hay géneros derivados, como la farsa. Estos solos títulos bastan para indicar el originario alcance ontológico del teatro: la verdad de las «cosas», por así decir, se concentra en tragedia, drama, comedia, farsa... Lo que es —el ente— es una puesta en escena; el escenario, la protocondición de posibilidad; el libreto —la obra literario-dramática—, el tejido de la creatividad universal, tejido puesto en lenguaje adecuado a él. La literatura culmina, pues, en teatro, lo cual no implica reducción ni subordinación. (Es funesto tratar a las artes como divisiones administrativas.)

II. LA LITERATURA EN LA ESTÉTICA FILOSÓFICA

Aunque la construcción artística (*poiesis*, *Dichtung*) se hace visible muy atrás en la prehistoria, su tematización como problema de la estética, es decir, de la filosofía, es fundamentalmente moderna. Tiene como hito originario la obra de Kant (por cierto con precursores como Burke y Kames, Winckelmann y Lessing). Antes de ella hay reflexión operativa, que puede considerarse antecedente de los intentos de edificar una *ciencia del arte*. Respecto de la literatura se citaron ya los casos ejemplares en ese sentido: la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles, el *Ars poetica* (*Epistola ad Pisones*) de Horacio, fuentes de influyentes escritos modernos, normativos del drama «clásico» (por ejemplo, los tres discursos de Corneille, 1660; el *Art poétique*, de Boileau, 1677). También otras artes han sido desde antiguo objeto de consideraciones en cuanto a la operatividad que les es específica: arquitectura, oratoria, música. Tales enfoques alcanzaron dimensiones metafísicas durante el Quinientos y el Seiscientos italianos. Fueron posibles debido a que el pensamiento operocéntrico de los artistas permaneció enmarcado por una metafísica neoplatónica de lo bello trasparentada tanto en discursos teológicos, como el de Tomás de Aquino, cuanto en especulaciones humanistas, por ejemplo en la autointerpretación de Buonarrotti.

La constitución de la estética como filosofía del arte —de las Bellas Artes que, en tal contexto, incluyen a la literatura— tiene como hito decisivo la teoría kantiana del juicio de gusto, expuesta en la *Crítica de la facultad de juzgar*, núcleo genético-transcendental de toda problemática estética, en tanto que esta capacidad de juicio reflexionante no sólo es una de las «facultades totales del ánimo», sino en cuanto que, como «sentimiento de gozo y disgusto», es «facultad de conocer» (Kant, 1998, V, 179-274): sentimien-

to objetivante, instaurador de universalidad, en modo alguno confinado a meros estados de ánimo. Se trata de la capacidad de juzgar propia del sentimiento de lo bello y lo sublime, discernidor de la universalidad requerida por el objeto particular; en tal sentido, sentimiento individuante de la universalidad conceptual no dada con el objeto. Esta tesis es materia de controversias, mas ello no le quita el carácter de acta fundacional de la moderna idea de estética, inherente al núcleo de la trasformación de la filosofía acaecida en los últimos doscientos años. En efecto, la idea del discernimiento, en tanto que forma principal del conocer, puede interpretarse como apertura de una zona axiológica especial (por ejemplo Windelband) o como subjetivación de la experiencia estética (Gadamer). Si bien es cierto que tales puntos de vista se desarrollan a lo largo del siglo XIX, no cabe olvidar que la idea kantiana de la subjetividad transcendental se consuma en la filosofía especulativa del Idealismo alemán, expansión del sujeto así despierto hasta desplegarlo no como carencia de objetividad sino como fundador de ésta. Incluida tal resonancia, la teoría kantiana del juicio de gusto es el origen de la moderna estética filosófica, pues hace posible superar la fatalidad que mantenía a esta teoría oscilando entre la Scylla de la metafísica y la Caribdis de las técnicas constructivas. La estética de la literatura y del teatro sólo puede, por tanto, constituirse a partir del giro kantiano hacia la subjetividad transcendental, lo que no significa que no lo supere.

En consecuencia, la estética de la literatura se organiza inicialmente según el marco de los sistemas idealistas especulativos. Más allá de reflexiones de poetas de fines del siglo XVIII y principios del XIX, esa instancia fundacional sistemática se halla en las lecciones de *Filosofía del arte*, de Schelling (1802-1803), y de *Estética*, de Hegel (*ca.* 1820 ss.). El primero de ellos somete a fuerte torsión a las ideas kantianas de filosofía y de genio. En cuanto transcendental, la filosofía es un sistema deductivo desarrollado a partir de una intuición originaria: la indiferencia sujeto-objeto. Asume, pues, sin restricciones la función tradicional de la metafísica. El genio artístico, en ese contexto, consiste en el acaecer de dicha intuición, a diferencia de lo sostenido por Kant. Para éste, en efecto, el genio es el favorito de la naturaleza, exaltación de vida sin significado alguno para el conocimiento científico y sin función constitutiva para los conceptos de la razón. Schelling, en cambio, considera al arte como «revelación única y eterna» (Schelling, 1962, 286), consumada merced a dos actividades diferentes entre sí: consciente (arte en sentido estricto) e inconsciente (poesía). El genio no se reduce a

ninguna de ellas sino que es el centro por el que ambas se canalizan (*ibid.*, 287). Las lecciones de filosofía del arte despliegan el a veces llamado «Idealismo estético», que se ha hecho tradición considerar conciencia filosófica del Romanticismo. Va de suyo, pues, que la teoría expuesta por Schelling no se confunde con una teoría de las Bellas Artes, en el elemental sentido constructivo que tenía antes de Kant, sino que apunta a mostrar las formas en las que acaece el conocimiento de la indiferenciada unidad metafísica primordial. Así el arte es «la representación real de las formas de las cosas como son en sí, es decir, de las formas de los prototipos» (Schelling, 1949, 37), razón por la cual la mitología es la «materia del arte» (*ibid.*, 38 ss.). A partir de tal concepto es posible deducir las diversas artes, entre las que se hallan las «artes de la palabra» o poesía en sentido estricto. Schelling entiende por poesía «una *totalidad* que tiene su tiempo y su impulso en sí misma, por lo cual está aislada del todo de la lengua y perfectamente cerrada en sí» (*ibid.*, 262-263). A partir de este axioma el filósofo expone aquello que denomina «construcción» de las especies literarias en particular. Según la tripartición *standard*, éstas son las poesías lírica, épica y dramática (264 ss.), presentadas en ese orden. Cualesquiera sean las limitaciones y la rigidez de estas ideas de Schelling, en ellas ocurre el ascenso del arte y de la poesía a la máxima función filosófica sistemática, razón por la que cabe considerarlas primer atisbo de la estética filosófica de la literatura. En sus tres géneros arquetípicos ésta no se reduce a virtuosismo, adorno o entretenimiento. En las obras de arte —en primer lugar del literario— se alcanza el más alto conocimento. En otros términos: la verdad tiene su forma adecuada en las artes de la palabra.

Las ideas de Hegel acerca de la artes literarias proceden de su «sistema de las ciencias filosóficas», consumador del concepto especulativo del saber absoluto, expuesto en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Las *Lecciones de estética* del período berlinés de Hegel desarrollan los núcleos de dicho discurso enciclopédico. Según éste, el arte es la primera forma del Espíritu Absoluto: manifestación de la idea en forma sensorial, condición especulativa de su epifanía como significado en la religión y de su condensación como concepto en la filosofía (Hegel, 1992, §§ 553-577). Las *Lecciones de estética* aclaran que el concepto del arte consiste en poner ante la intuición sensible lo verdadero tal como es en el Espíritu, según su totalidad reconciliada con lo objetivo y sensorial (Hegel, 1970, XIV, 257). El arte expone lo absoluto, Dios en tanto que espíritu o sujeto que en sí mismo tiene su adecuado fenómeno externo. Las

formas del arte son: 1) simbólica, 2) clásica, 3) romántica. En la primera un exceso de manifestaciones sensoriales lucha por presentar significados conceptualmente aún insuficientes. En el arte clásico la exposición de lo absoluto es del todo adecuada a los medios sensoriales que lo manifiestan, en tanto que en el romántico lo infinito del significado desborda las formas sensoriales, razón por la que es simbólico en sentido inverso a la primera forma:

> El arte objetivo y simbólico por antonomasia es la arquitectura; el arte ideal es la escultura, en la que ocurre la correspondencia y la fusión perfecta de lo interno y lo externo, vale decir, el significado encuentra su significante preciso y se funde con él; por fin, artes de la subjetividad, o románticas, son aquellas en las que el significado espiritual despliega toda su riqueza, por lo que el significante mismo se espiritualiza hasta que aquél lo desborda y el arte alcanza los límites de su poder de significar: pintura, música, poesía (XIV, 258-262). Esta última es el arte supremo, debido a que su significante ya no es del todo material; no es mero sonido sino lenguaje, sonido portador de un sistema de significación, signo exterior de este contenido. Por ello la poesía repite en su campo, más que la pintura o la música, los modos de exposición de las otras artes: la poesía épica se define por el modo de la objetividad; la lírica es, en lo esencial, un discurso subjetivo, y el drama sintetiza ambos extremos: «el hombre total expone, reproduciéndola, la obra de arte producida por el hombre» (XVI, 262; cf. XV, 323) (Albizu, 1999, 515-516).

A lo largo de los siglos XIX y XX se suceden varias estéticas filosóficas que continúan explorando el fenómeno arte como inherente al ser del ente. Un rasgo común a varias de ellas —a despecho de grandes diferencias en otros sentidos— consiste en hacer resaltar lo irreductible del arte a la ciencia o a la filosofía científica y en enaltecerlo despreciando a aquéllas. Como expresión extrema de tal punto de vista puede valer la afirmación de Nietzsche «die Kunst *mehr wert* ist, als die Wahrheit» (Nietzsche, 1964, IX, 578), es decir, «el arte es de *más valor* que la verdad», donde ésta se refiere al conocimiento científico y filosófico *standard*. Textos de Bergson podrían aducirse como nuevos ejemplos de tal concepción. Sin embargo, dado lo específico de nuestras necesidades, cabrá limitarse al último momento original de la estética filosófica del arte: las ideas de Heidegger acerca de arte y poesía. Pero antes de hacerlo quede constancia de que otros aportes importantes de la filosofía de los últimos doscientos años a la estética literaria pertenecen en verdad al dominio de una *ciencia de la literatura*, a exponer en el próximo apartado. Las ideas de Heidegger, en cambio,

pertenecen a la región espiritual de la filosofía pura, por no decir a una nueva gnosis.

No es fácil condensar el sentido del pensamiento de Heidegger acerca del arte y de la poesía debido a que se desarrolla en etapas de su evolución intelectual —centradas en la verdad y el lugar (*topos*) del ser— en las que trata de alejarse de los modos filosóficos de significar y de dejarse llevar por la *poíesis,* de la que surge todo pensar. Sin embargo, es posible atenerse a ciertas tesis básicas surgidas del encuentro con obras arquitectónicas, pictóricas y poéticas. El resultado consiste en experimentar a la obra de arte como lugar de la verdad, de manifestación del ser sobre el fondo de su fundamental ocultación. *Verdad* es entendida por Heidegger como desocultación del ente, producto de la lucha entre mundo y tierra, o sea entre las formas de configuración del existir (*Dasein*) en cuanto tal, por un lado, y la totalidad de los horizontes de lo predado, por otro. Como unidad agonal de ambos extremos se yergue la obra de arte, que expone un mundo y deja ser a la tierra (Heidegger, 1963, 7-68). La raigal experiencia del erguirse, directamente conectada con lo que Heidegger entiende como dominio esencial de la *fysis* griega, es también el rasgo esencial del lenguaje: *Aufriss*, alzado, y se identifica en última instancia con la *poiesis*, con la *Dichtung*. Arte y poesía coinciden de tal modo. La *Dichtung* es el combate ontológico fundante de la verdad, que acaece en y como lenguaje. No se trata, desde luego, de cualquier lenguaje, por ejemplo, del que sirve a las necesidades de la cotidianidad, sino de aquel que condensa el ser de la cosa, lo cual sólo se encuentra en la palabra de los poetas. Trakl, Stephan George y sobre todo Hölderlin son, pues, las fuentes de este acercamiento de poesía y pensar —«el poetizar es en la verdad la topología del seer (*seyn*)» (Heidegger, 1965, 23)— que consuma corrigiéndola la citada idea de Nietzsche: el arte ya no es tenido por más valioso que la verdad; en cambio, el lugar de la verdad es la obra de arte, cuyo ápice es el poder develador de la palabra poética. La poesía consuma, pues, la posibilidad de emerger en el claro (*Lichtung*) del ser, oscurecido y olvidado por la metafísica, sobre todo en su forma última y más radical: la ciencia y la técnica.

Por lo apuntado, el «caso Heidegger» resulta relevante para captar algunas claves de constitución de una estética de la literatura: la obra es aquello en lo que *se dice* algo imposible de designar mediante menciones referenciales como las del signo en sus funciones cotidianas. Dicho «algo» es un significado especial porque se oculta, se sustrae en su mostración: en cierto sentido es in-signifi-

cante. Eso confiere también especial relieve al lenguaje experimentado como lo que se despliega y devela en las «letras» o «artes de la palabra». Tal lenguaje no se reduce, desde luego, al conjunto de funciones y propiedades que la lingüística y otras ciencias estudian en él. La inherencia del lenguaje a la literatura no puede concebirse según los modelos de la copia, la traducción o el ornamento: la obra de arte literaria no fija y ordena un lenguaje ya dado ni traduce de manera «elevada», «bella», «sublime» lo que ya se encuentra en él; tampoco lo adorna para hacerlo más presentable. El lenguaje de la obra poética —literaria en sentido estricto— es y no es el mismo de lo cotidiano, de la ciencia, de la praxis. Es el mismo en cuanto lengua; no es el mismo en cuanto palabra *que dice* y *lo que dice*. La fractura del lenguaje, que hace de la poesía un antilenguaje y de éste la verdad del lenguaje mismo, es así foco de la estética de la literatura, foco que viene haciéndose visible en la filosofía desde Kant hasta Heidegger.

En cierto sentido la hermenéutica filosófica elaborada por Gadamer es el velo exotérico del propileo heideggeriano. Condensa ciertos horizontes significativos para la estética literaria, sobre todo la encrucijada signo-imagen, es decir, semiótica-especulación. De los tres dominios de reconsideración de problemas fundamentales de *Verdad y método*, de Gadamer —arte, ciencias del espíritu, lenguaje—, el primero es con mucho el más cabalmente elaborado, cualquiera que sea su incomprensión de la estética de Kant. Del análisis fenomenológico de la experiencia estética —su aportación central— son decisivos los siguientes resultados: el juego como experiencia conductora del análisis de la obra de arte; la valencia *ser* de la imagen; la obra de arte como exposición (*Darstellung*) y como imagen en el señalado sentido de incremento; en consecuencia, la obra de arte como incremento de ser y no como mero signo; por fin, el descubrimiento de la categoría estética *ocasionalidad*, que introduce el tema de un tiempo no rectilíneo, no histórico, en el núcleo del incrementante ser de la obra de arte (Gadamer, 1965, 97-152).

Con tales supuestos puede Gadamer desarrollar una teoría de la literatura. Marcha, en verdad, desde el Idealismo especulativo hasta la hermenéutica filosófica pasando por el intento heideggeriano de pensar la poesía en y desde ella misma, no desde la razón especulante. Esto obliga a insistir en que la hermenéutica filosófica no prolonga la poética gnóstica de Heidegger sino, más bien, la problemática idealista, sin poseer las claves de la transcendencia especulativa del concepto, buscadas por cierto por Gadamer sin empero

superar el horizonte de finitización existencial con el que Heidegger radicalizara la metafísica para prepararse a abandonarla. La hermenéutica filosófica es una filosofía sin concepto especulativo. Por eso su zona heurística específica es la de los preliminares de la estética.

La teoría hermenéutica de la literatura (Gadamer, 1965, 152-157) condensa posibilidades de una estética filosófica de las artes de la palabra. Al señalar la situación limítrofe de la literatura, Gadamer abre el campo de los límites internos y externos del espacio literario. En este punto su texto es por demás parco. Tiene como hilo conductor el fenómeno de la lectura, con su correlato: la escriturabilidad. Puede así mostrar la dimensión ontológico-existencial de la literatura, que excede a la obra de arte. El fenómeno se extiende, en efecto, hasta la comprensión de los textos, con lo cual la literatura se yergue como confín en el que arte y ciencia se traspasan mutuamente. Por consiguiente la estética debe ser considerada como la primera disciplina filosófica que se trasvasa a la hermenéutica, transgresión en verdad más plena en consecuencias que las presentadas por el texto de Gadamer.

La recepción de estas ideas, desde la década de 1960, apunta cada vez más a constituir una ciencia autónoma de la literatura que, en tanto que no quiere reducirse al modelo *standard* de ciencia positiva, sigue siendo filosófica.

III. LA IDEA DE UNA CIENCIA DE LA LITERATURA

La figura de este cuerpo teórico se desprende del proyecto más amplio de una *ciencia del arte*, propuesto por Konrad Fiedler y desarrollado por varios autores y movimientos, desde los enrolados en el positivismo y el psicologismo decimonónicos, así como en la hermenéutica romántica y el historicismo, hasta líneas procedentes de la fenomenología de Husserl, la estética de Croce y el estructuralismo lingüístico inspirado en Saussure. En lo que sigue sólo se indicarán los momentos sistemáticos del proceso de constitución de una ciencia de la literatura, o sea, de lo que hace a ésta un objeto estético *sui generis*.

En dicho proceso tiende a cumplirse un ciclo conceptual equivalente al de la metafísica: de imitación a creación. Mientras en el caso de la metafísica se va desde la *mímesis* de las esencias hasta la creación de realidades concretizadoras del espíritu, en el caso de esta proyectada ciencia cultural se va desde el ensayo de reinterpre-

tar la *mímesis* hasta el esfuerzo de comprender qué se crea en verdad en la llamada obra de arte literaria.

En sus lecciones de *Filosofía del arte*, reunidas y publicadas en 1881, Taine retoma la idea según la cual la obra de arte es imitación, no empero de los objetos mismos sino de las relaciones y dependencias mutuas de las partes (Taine, 1946, 26 ss.). Eso le exige construir un sistema basado en principios históricos: raza, medio geográfico, momento histórico. Su exposición intenta explicar la obra de arte desde fuera de ella misma, por lo cual la inscribe en un proceso histórico-teleológico, cuya diferencia con la metafísica de la historia se cifra en que el *telos* se concibe según los principios del lenguaje científico entonces vigente. El objeto de la obra es, pues, convertir en dominador un carácter notable (*ibid.*, 334-335).

El prestigio del conocimiento científico y, a la vez, la necesidad de garantizar a la obra de arte su independencia respecto de él lleva a insistir en la especificidad de la experiencia estética. Tales parecen ser los horizontes de sentido histórico de la idea de «poesía pura», expuesta por Henri Brémond en 1925. Dicha idea piensa un factor irreductible a cualquier procedimiento constructivo: inefable, afín a la plegaria, a la mística; cercano a la música pero inconfundible con ella. La argumentación de Brémond se apoya en versos de los que «fluye» poesía, versos en los que pequeñas alteraciones bastarían para esfumar lo inefable que brota en ellos. Tal el verso de Malherbe, ciertamente milagro poético, *Et les fruits passeront la promesse des fleurs*.

Se fija así el sentido de la problemática a investigar, no por cierto la solución al problema central de la estética de la literatura. En efecto, postular una inconcebible inefabilidad como esencia de lo poético parece un retroceso a indiferencias originarias, noches oscuras en las que todas las vacas son negras. Ni la metafísica ni la ciencia pueden ver en la inefable poesía algo más que incógnitas conceptuales a descifrar, no por cierto a reconstruir. Para abordarlas se requiere un pensamiento riguroso cuya gestación estamos hoy en condiciones de avizorar. Puede aceptarse que el mismo tiene tres flancos originarios, tematizadores de las respectivas condiciones necesarias de constitución de la obra de arte: 1) creación; 2) significación; 3) individuación.

1. *Creación*

Al respecto hay dos modos de enfoque: *a*) desde las condiciones históricas del proceso creador; *b*) desde la propia dinámica forma-

dora del espíritu. La primera caracteriza a los acercamientos basados en la dialéctica material de la historia, pensada según Marx. Aquí se halla el lugar de las estéticas de Lukács, Adorno, Kofler y otros, así como de los finísimos estudios realizados por Walter Benjamin, en especial de la poesía de Baudelaire. De estos trabajos surge la idea del lugar histórico-social del arte, lo que puede contribuir a pensar la especificidad artístico-poética de la historia humana.

El segundo modo de enfoque ofrece más perspectivas intrínsecas para el tema «estética de la literatura», incluso en lo discutible y polémico de muchas de sus tesis. Esto se concentra sobre todo en la obra de Benedetto Croce, en cuyo pensamiento confluyen la concepción idealista especulativa del espíritu, la moderna conciencia histórica y la filología deudora del espíritu romántico y del positivismo. La dinámica formante del espíritu tiene su primer núcleo específico en la intuición: no es distinta de la expresión; antes bien, ésta la consuma. Se trata, pues, de una unidad individual, realizada en el lenguaje, en sí mismo raigalmente poesía. Con estas tesis Croce no sólo prolonga la filosofía del lenguaje de Wilhelm von Humboldt sino también las pioneras ideas de su compatriota Gianbattista Vico acerca del «universal poético», de la lógica propia de la imaginación. Por lo tanto, estética y lingüística general coinciden: su foco es la expresividad creadora, núcleo a su vez de la poesía. Croce expone esta concepción en varias obras publicadas desde 1902 hasta 1946. De éstas sólo se hará aquí una breve referencia al gran ensayo *La poesía* (1935), más cercano a los problemas de la estética de la literatura: en la poesía confluyen lo individual y lo universal, lo finito y lo infinito, por lo que cabe afirmar el carácter originariamente poético del lenguaje (Croce, 1954, 20-30). Pero esta radical poesía no ha de confundirse con su versión literaria (*ibid.*, 42 ss., 64-65), forma cultural en la que coexiste con la no-poesía e incluso la anti-poesía. En sus cuatro dominios de realización (efusiva, oratoria, de entretenimiento y didascálica) la literatura bien puede obstruir la visión de lo particular en lo universal. Con este par conceptual la teoría de Croce parece arrastrar un inadmisible resto metafísico. Sin embargo, contiene el germen de una tensión, incluso transgresión, con la que cabe contar cada vez más para concebir los rasgos estéticos de la literatura.

2. *Significación*

Esta vía de acceso a la problemática estético-literaria se ha dado dentro de la fenomenología. En efecto, ciertos temas básicos proce-

dentes de la obra temprana de Husserl (*Investigaciones lógicas* [1900-1901]; *Ideas I* [1913]) abren un camino conducente a una primera ontología de la obra literaria en cuanto tal. Para lograrla han sido de especial relevancia ideas como la intencionalidad de la conciencia; la significación objetiva mas no reductible a referentes empíricos; la impleción en la que se consuma intencionalmente el significado. Tales bases han cimentado la certeza de que existen, además de la conciencia perceptiva, otros planos igualmente estructurados, en los que se constituyen diversos reinos del espíritu. Con tal base Moritz Geiger señala, hacia la década de 1920, la necesidad de emprender un «análisis estructural del arte», iniciado ciertamente por el *Laocoonte* de Lessing, pero limitado al tópico de lo sensorialmente intuible (Geiger, 1951, 104-105).

En 1931 se publica *La obra de arte literaria*, del filósofo polaco Roman Ingarden, libro que da un primer paso hacia la ontología del objeto literario. Inicia así su camino la idea de la estructura estratificada de la obra, concepto que se revelará como constructo heurístico fecundo. Según Ingarden, los estratos constitutivos de la obra literaria son: *a*) fónico; *b*) significaciones, elementales y complejas; *c*) objetos representados; *d*) puntos de vista o aspectos de lo real (*Ansichten*); *e*) cualidades metafísicas. Tales datos no agotan, por cierto, las posibilidades condensadas en el individuo significante que es la obra; sin embargo, hacen posible acotar nuevos problemas: crecimiento erotético verificable en la historia interna de la ciencia literaria. Algunos de dichos problemas se refieren a la convergencia o la divergencia de lo estético y lo artístico; la constitución de lo literario en formas líricas, narrativas y dramáticas; lo lingüístico y lo no-lingüístico en la obra concreta; las claves y la índole de la unidad de la misma.

En el pensamiento estético del siglo XX las ramificaciones de la fenomenología son numerosas, desde la gnosis filosófica de Heidegger hasta la hermenéutica de Gadamer y Ricoeur, pasando por los análisis de Dufrenne y Merleau-Ponty. También tienen base fenomenológica los estudios de Sartre sobre la idea de literatura (*Situations II*, 1948), que corresponde considerar aquí debido a que contribuyen a abrir el campo de nuestro presente conceptual. Desde sus páginas iniciales, se perfilan nociones básicas: finitud, libertad, dialéctica, situación. La literatura contemporánea se halla amenazada, según Sartre, por una situación de peligro. Por eso es necesario preguntarse qué sea ella, problema que el autor despliega en tres estudios. El primero —«¿Qué es escribir?»— no sólo distingue a la literatura de las otras artes, con lo que niega la tesis del

paralelismo entre ellas, sino que desarrolla una diferencia entre poesía y prosa, basada más en la índole de la creación que de la significación. Mientras para el prosista, que trabaja con significados, las palabras son signos, instrumentos, para el poeta las palabras son cosas, como los colores lo son para el pintor o los sonidos para el músico. En tanto que modo de acción por revelación, la prosa asume la situacionalidad del lenguaje; por eso la obra literaria —en prosa— no puede sustraerse a las elecciones requeridas por la situación. La literatura, en consecuencia, es comprometida, aun si se pretende usarla para evadirse. El segundo estudio —«¿Por qué escribir?»— desarrolla, a partir de esas premisas, la tesis según la cual la obra literaria es llamamiento y presentación: manifiesta la finalidad del objeto y deja ver a la libertad como fundamento. El tercer estudio —«¿Para quién se escribe?»— despliega la idea de compromiso. Hace del escritor aquel que proporciona a la sociedad una conciencia inquieta: momento de negatividad y de autocrítica, de llamamiento a la libertad. En suma: en la obra literaria el lenguaje se desplaza en dos sentidos: o hacia la cosidad material del signo (poesía) o hacia la dinámica de los significados (prosa). En ambos casos consuma al lenguaje negándolo. Por eso lo presentado por Sartre es incompatible con la idea de que el escritor se sustraiga a las inmediatas luchas del presente, posición a su vez criticada por diversos autores, en especial por Julien Benda, quien desde 1927 defiende el no-compromiso con lo inmediato, a favor de un atenerse a principios universales.

3. *Individuación*

Si la obra ha sido creada como concreta unidad de significancia, entonces es susceptible de ser tratada como signo, como presencia de algo en otro, sin poder dejar empero de ser esto otro. Tal dimensión semiótica se «oficializa», por así decir, con el *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure (1916). Una de sus tesis básicas sostiene que el signo lingüístico es unidad de significante y significado; en términos metafísicos, de lo sensible y lo inteligible; en términos de Kant, de lo estético y lo lógico. El interés del ulterior análisis estructural permaneció captado por el dominio del significante. Sin embargo, de ese modo no se anuló la apelación al concepto. Al contrario, creció el horizonte de racionalidad, pues lo sensorial mostró poseer una lógica prerreflexiva (aspecto subrayado por la fenomenología). El análisis estructural pudo así aprovechar resultados de la fonología del Círculo de Praga, la

glosemática danesa y los trabajos de los formalistas rusos sobre el significante poético.

Ahora es posible presentar la confluencia de creación, significación e individuación, proceso que abarca los últimos sesenta años (desde *ca.* 1940 hasta 2000). En él la estética de la literatura se constituye al aprender qué busca (sus problemas propios). (Va de suyo que reflexiones agudas acerca de la literatura, la creación poética y el oficio de escritor las hay en textos de pensadores, poetas, narradores y ensayistas iberoamericanos, desde Unamuno, Ortega, Antonio Machado y Azorín hasta Carpentier, Octavio Paz o Borges, entre otros, así como las hay en quienes escriben en otras lenguas. Aquí sólo nos detendremos en los momentos constructivos del sistema de esta estética.)

En el comienzo de tal proceso se halla el libro *El deslinde. Prolegómenos a una teoría literaria* (1944) del polígrafo mexicano Alfonso Reyes. En él se desarrolla un análisis tendente a separar la literatura de la no-literatura, «estudio filosófico» sólo consagrado a la faz pasiva, no a la activa (creación). La primera etapa de tal trabajo lleva a distinguir entre «literatura en pureza y literatura ancilar» (*ibid.*, 32), tras lo cual, en sucesivas etapas, se obtienen las siguientes conclusiones:

> La literatura es actividad teórica del hombre; procede de la facultad de hablar; se vincula en el sistema orgánico de signos verbales que es el lenguaje; se manifiesta en lenguas e idiomas determinados; es, allí, paraloquio de configuración semántico-poética inseparable; tiene intención semántica de ficción; no admite cuantificación de los datos reales que puede acarrear, ya por concepto de mínimo de realidad indispensable, o de realidad tratada en dirección ficticia; se refiere a la experiencia pura, hasta cuando incorpora ancilarmente nociones de saber específico; pone en valoración máxima igualmente las tres notas lingüísticas, intelectual, acústica y afectiva; busca, a través del estilo, un ajuste psicológico de precisión comunicativo-expresiva (hasta sugerir lo impreciso), y un ajuste estético de especie lingüística, los cuales resultan en univocidad de contenido intuitivo e individuado (en contagio simpático de naturaleza supraintelectual y, al cabo, en deleite de integración anímica, que algunos consideran como intermediaria hacia la compenetración mística (Reyes, 1983, 272-273).

En 1948 aparece la primera edición alemana de la obra de Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, y la primera edición inglesa de *Teoría literaria*, de René Wellek y Aus-

tin Warren. En la primera se cumple la ruptura con intuicionismos de resabios metafísicos y psicologismos de cuño hermenéutico-romántico en nombre de una concepción estructural *lato sensu.* Croce es el blanco principal de esta crítica, que otros estudios extenderán a Vossler y su escuela.

El libro de Wellek y Warren, por su parte, está construido sobre la idea de compatibilidad de investigación y crítica, evitando tanto el eclecticismo germánico cuanto el doctrinarismo de autores rusos. En la primera parte la obra literaria es presentada como organización compleja, estratificada, con múltiples sentidos y relaciones. En un sistema de estratos, cada uno de los cuales implica —se señala después— un grupo subordinado propio: sistema *sui generis*, no normativo, análogo al sistema lingüístico. Concluye así la vigencia de la distinción fondo-forma, resabio metafísico tan extendido en los discursos estéticos. Por fin, el *quid proprium* de la obra se fija como estructura dinámica. Se origina así una posición que los autores denominan «perspectivismo» (Wellek-Warren, 1959, 186), por cierto en un sentido distinto al que esta fórmula tiene en Ortega. La obra literaria es estructura estratificada de ocho planos, con inclusión de valores, ausentes éstos del cuadro de Ingarden.

En tanto que de tal modo adquiría precisión el concepto de la obra literaria como estructura, se perfilaba también la idea de su marco existencial, tanto en lo referente al escritor cuanto a su medio social. Los planteamientos de Sartre abrían posibilidades de exploración. A ellos siguió el libro *Problemática de la literatura*, del crítico español Guillermo de Torre, aparecido en 1951, cuyo tema es la crisis del concepto de literatura, a su vez inmersa en la crisis de nuestra época. El estudio de los ataques a la literatura ocupa la segunda parte del libro, que concluye con la exposición de las tesis de Sartre. La tercera parte analiza la idea de literatura comprometida según los diversos flancos de su significación. En la cuarta se enfrenta con la oposición entre la idea del arte por el arte y la concepción del mismo según diversas ideologías políticas: marxismo, «realismo socialista», cultura planificada en el tercer *Reich* y otras configuraciones socio-políticas del siglo XX. Concluye con un llamado a la responsabilidad cuyo sentido es el siguiente: la gravitación de las fuerzas irracionales del mundo afecta a la literatura, que, «como la vida toda, seguirá experimentando nuevas crisis y desfiguraciones» (de Torre, 1958, 349).

Esta temática se conecta con el problema, ya nítidamente expuesto por Hegel, del destino terminal del arte, de su muerte. En

este fenómeno, harto perfilado en el siglo XX, incidirían tanto causas externas, como contaminación ideológica y alineación de la existencia humana, cuanto patologías internas, la más grave de las cuales sería el agotamiento de posibilidades formales de creación. En un brillante ensayo (*Les abeilles d'Aristée,* 1943), el pensador polaco Wladimir Weidlé lo había diagnosticado con lucidez. A la vista de tal diagnóstico es posible preguntarse si los síntomas detectados (muerte de los mundos imaginarios, quiebra del verso: Weidlé, 1951, I-III) no se han agudizado y multiplicado cinco décadas después. Para la estética y la poética contemporáneas es, por ende, tarea urgente explorar la estructura estratificada de la obra en tanto le sea inherente la posibilidad de nuevas búsquedas formales.

Ahora cabe, pues, exponer la forma en que tal exploración se cumple en cinco estudios. En el apartado siguiente se intentará esbozar el sistema estructural de la obra de arte que tenga en cuenta tal problemática.

El primero de dichos estudios es *El escritor y su sombra. Introducción a la estética de la literatura* (1953), del crítico francés Gaëtan Picon, quien aborda un problema filosófico central: el papel de juicio en la experiencia estética. En otros términos: el tema investigado es la reflexión y la crítica en su unidad con la creación y la libertad, problema planteado por Kant, mal comprendido por ciertos intérpretes, solucionado por Hegel según la idea del sistema especulativo y supuesto como clave heurística por la presente monografía. Picon elabora su discurso según el juego dialéctico de extremos opuestos: creación y reflexión, obra y juicio, orden y rectificación del orden, filosofía del arte y estética. Esta última, buscada como tal y aún inexistente, no se identifica con la filosofía del arte —tampoco, pues, con el sistema de Hegel— porque una tal filosofía se cifra en la descripción de un sistema logrado y concluso, en tanto el campo de la estética es el de la creación, la novedad, la vida del arte, que Picon resume en el concepto «valor» (Picon, 1957, 88-89). La estética es así «la reflexión sobre el arte, o, más bien, la toma de conciencia general de esta conciencia que interviene en cada creación y en cada experiencia particular» (*ibid.*, 83). La vida del arte no queda, por tanto, fijada en formas sino que más bien supone que se disuelvan y reordenen. Es posible interpretar tales argumentos como un intento de superar a Hegel de la única manera posible: haciendo emerger aquello que, en su pensamiento, queda sofocado por su propia autointerpretación. Para lograrlo, la reflexión estética se centra en la idea de estructura, o forma en tanto obra total, irreductible a la historia, la poética, el saber técni-

co y la teoría del sentimiento. La crítica, por su parte, en su sentido más propio, sólo es reconocimiento de la obra maestra, siempre pronta a nacer, no a morir ni a alejarse (*ibid.*, 221). La obra de arte es, pues, conocimiento, pero ¿en qué sentido?

El libro del crítico chileno Félix Martínez Bonati *La estructura de la obra literaria* (1960) esboza una respuesta consistente a tal problema. Ordena la estética de la literatura en tanto que asume, ante todo, las consecuencias de la primera *Investigación lógica* de Husserl, lo que le permite prolongar críticamente la ontología de Ingarden y su reformulación realizada por Wellek y Warren. La clave de tal logro se halla, en primer lugar, en la asunción de la idea de lo imaginario, vía para establecer la existencia de dimensiones no-apofánticas del lenguaje. La estética literaria se libera así del imperio de una excluyente concepción lógico-enunciativa del mismo y se encuentra ante una ampliación de la idea de signo. La lingüística general, en efecto, puede asentar como principio semiótico la arbitrariedad del nexo significante-significado. La teoría literaria, en cambio, se atiene al signo lingüístico del habla, por lo que su base se halla en la unidad inmediata de la palabra. (Reaparece así, dicho sea de paso, la idea viquiana del universal poético.)

La investigación de Martínez Bonati se refiere sobre todo al discurso narrativo, lo que no excluye que proyecte decisivas consecuencias para la teoría de la poesía. Dada la diferencia entre frase mimética y frase apofántica, se establece sin dificultad la diferencia entre lenguaje de los persnajes y lenguaje del narrador. La noción de discurso mimético se muestra así fecunda: «El discurso mimético se mimetiza como mundo. Se enajena en su objeto» (Martínez Bonati, 1960, 57). «Mímesis» significa aquí hacer mundo con las palabras, o bien hacer una imagen del mundo. Según esto, la obra narrativa es una estructura de lenguaje con los siguientes estratos lógico-fenoménicos: 1) mímesis apofántico-lingüístca; 2) narrador, que no cabe identificar con el autor real; 3) figuras, que articulan un ámbito dialógico-monológico. El proceso comunicativo del lenguaje literario se construye, pues, con «frases imaginarias» (*ibid.*, 98), o «pseudofrases, que representan frases auténticas imaginarias» (*ibid.*, 99). El autor, por ende, no se comunica por medio del lenguaje «sino que nos comunica lenguaje» (*ibid.*). El lenguaje narrativo no integra una unidad comunicativa; es un «objeto imaginario comunicado» (*ibid.*, 102). El autor, en cuanto tal, no habla; produce pseudofrases. La característica primaria del objeto literario estriba, pues, en el carácter ficticio de mundo, narrador y lector.

Lo dicho también se aplica por cierto a la poesía, cuya objetivi-

dad en modo alguno se identifica con reales situaciones comunicativas (*ibid.*, 116-125). La comprensión de lo poético es «transcendental»: no se confunde con el hablar real ni con las experiencias del poeta. Se rechaza, por tanto, todo psicologismo. La crítica del autor apunta, sobre todo, a Vossler (*ibid.*, 139); tras él, a Croce, Spitzer, D. Alonso, Bousoño. Hace suya la idea de Kayser de la obra poética como totalidad delimitada en sí misma. La liberación de todo psicologismo parece completa.

A partir de tales ideas básicas, el autor reinterpreta los modos literarios (lírica, épica, dramática) como tipos fundamentales de situaciones comunicativas imaginarias (*ibid.*, 131-133) y define a la literatura como el modo en que el hombre se pone, mediante lo imaginario, frente a posibilidades radicales de su ser: conocer lo pasado mediante el relato (épica), actuar en medio de los hombres (drama), sentirse ser, intuirse como interioridad (lírica) (*ibid.*, 133). En sentido estricto, la obra literaria es la triple enajenación de las dimensiones semánticas del signo lingüístico en totalidades mimético-ficticias del ser: mundo (dimensión representativa), narrador (expresiva), oyente —ficticio— (apelativa).

La teoría fenomenológica de la estructura estratificada de la obra literaria adquiere ahora nueva precisión. Los estratos son los siguientes: 1) signos imaginarios icónicamente representados por signos reales (pseudofrases); 2) significaciones y sus dimensiones representativa, expresiva y apelativa; 3) objetividades: mundo, hablante, oyente; 4) otros posibles estratos, como cualidades metafísicas (Ingarden), ironía (Th. Mann). También se ratifica ahora la idea de la poesía como arquetipo de la obra literaria. Se alude así a la lírica, cuyo núcleo es individual, indecible, y cuya función es hacer visible «lo simple profundo nunca visto» (*ibid.*, 143). La crítica y el pensar estricto recuperan así algunas ideas primordiales que la experiencia poética ya había hecho emerger.

Hacia 1960 se perfila, pues, un momento de especial madurez para la estética literaria y la teoría poética. Entonces la problemática del arte actual —¿etapa terminal o de renacimiento?— irrumpe con fuerza en el libro del semiólogo italiano Umberto Eco *Obra abierta* (1962, [2]1967), inspirado sobre todo por la música contemporánea (Berio, Stockhausen), pero cuyo alcance teórico abarca todas las artes. El concepto de «obra abierta» se refiere al arte de nuestro presente. Las obras producidas hasta nuestra época se caracterizan por el acabamiento estructural, aun cuando desde luego dejen abierta la posibilidad de reinterpretación. En nuestros días, en cambio, aparecen obras no acabadas, no por falla o defecto sino por ser ése su

modo de ser. «El arte contemporáneo se ve en la necesidad de contar con el Desorden» (Eco, 1984, 46). Ya no domina una concepción preformada de arte sino que «de hecho se va delineando en nuestra cultura un concepto de arte distinto de los precedentes»: aquel cuyo rasgo básico es la apertura constitucional de las obras, llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente. Son obras «no acabadas», «que el autor parece entregar al intérprete más o menos como las piezas de un mecano, desinteresándose aparentemente de adónde irán a pasar las cosas» (*ibid.*, 66); inagotables, ambiguas, como las de Kafka, Joyce o Brecht; «obras en movimiento», como las de Calder.

Así como algunos teóricos de la estética literaria recurren a la fenomenología o a la lingüística en busca de conceptos básicos para cimentar el rigor de sus ideas, Eco recurre a la estética de la formatividad de Pareyson y en especial a la teoría de la información. Descubre entonces que «el poeta contemporáneo propone un sistema que ya no es aquel de la lengua en que se expresa, pero no es tampoco el de una lengua inexistente: introduce módulos de desorden organizado en el interior de un sistema para aumentar su posibilidad de información» (*ibid.*, 139). La transacción psicológica que esto implica, la procesalidad abierta característica de la inteligencia —por ejemplo según Piaget—, hacen de la obra abierta «la repulsa de una *inercia psicológica*», la «contemplación del *orden reencontrado*» (*ibid.*, 162). Se muestra así cómo el arte «*produce* complementos del mundo» (*ibid.*, 78).

La investigación de Eco ratifica la certeza de la especial índole de las obras narrativas, dramáticas y líricas, cuyo carácter no ancilar autoriza a designarlas con el término genérico «poesía». Dicha índole emerge de la apertura intralingüística de mundos imaginarios de verdad propia. La confirma el estudio de Jean Cohen *Estructura del lenguaje poético* (1966), cuyas hipótesis fundamentales se resumen así:

> 1) La diferencia entre prosa y poesía es de naturaleza lingüística, es decir, formal. Dicha diferencia no se halla ni en la sustancia sonora ni en la sustancia ideológica, sino en la clase especial de relaciones que el poema introduce, por una parte, entre el significante y el significado, y por otra, entre los propios significados. 2) Esta clase especial de relaciones se caracteriza por su negatividad, siendo cada uno de los procedimientos o «figuras» que constituyen el lenguaje poético en su especificidad una manera —distinta según los niveles— de violar el código del lenguaje usual (Cohen, 1977, 196).

De nuevo se yergue la idea del abismo que separa al lenguaje poético del que es usual de la cotidianidad, razón por la que el primero se muestra como desviación, como transgresión (*ibid.*, 14 ss.). Ésa es la primera clave del «encantamiento poético» (Valéry), no limitada desde luego a ese momento negativo. Pero él es condición necesaria para incorporar lo positivo: «una claridad de otro orden», o «el revés de una funcionalidad de otro orden» (*ibid.*, 199, 215). Se alcanza así una teoría connotativa del lenguaje poético, para la cual la poesía es antiprosa. «La palabra poética es la vez muerte y resurrección del lenguaje» (*ibid.*, 220).

Hay otros enfoques integradores de niveles estructurales, por un lado, y de éstos con sus referentes históricos, por otro. Como ejemplo del primer caso cabe citar los trabajos del teórico ruso Mijaíl Mijailovich Bajtín, cuya obra deja atrás tanto el formalismo semiótico cuanto el sociologismo marxista, en un intento de perfilar la «cosa misma» literaria. (Esta fórmula —de cuño tanto hegeliano cuanto husserliano— es aquí del todo adecuada.) La estética literaria de Bajtín se presenta como un sistema elaborado en torno a casos concretos, en especial Rabelais y Dostoievski. Según señala Kozhinov, la originalidad y la fecundidad de dicha estética se puede resumir en cuatro puntos surgidos de la confrontación con Hegel: 1) frente al pensamiento monológico del filósofo alemán, la de Bajtín es una estética dialógica, concepción procedente de las novelas de Dostoievski, cuyo rasgo principal es ser una «auténtica polifonía de voces autónomas» (Bajtín, 1993, 16); 2) la estética de Bajtín tiene por objeto la prosa literaria, a diferencia de la de Hegel, centrada en la poesía; 3) el arte concreto del que procede este edificio teórico es el de las épocas de ruptura y transición, no el de momentos históricos centrales; 4) Bajtín estudia sobre todo la puesta en obra de la personalidad y el pueblo, a diferencia de Hegel, más interesado en el individuo y la nación (Kozhinov, en Bajtín, 1993, 10-11).

Respecto de la construcción social del campo literario (integración de la estructura con sus referentes históricos), cabe aquí destacar la relevancia del estudio de Pierre Bourdieu *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1992), que consigue desplegar las claves de constitución del mundo de *La educación sentimental*, de Flaubert.

Por fin, quede constancia de que en los libros del crítico argentino Raúl Castagnino (1974) y de Peter Zima (1985) es posible encontrar la exposición de autores y matices imposibles de condensar aquí por no ser sus ideas directamente constitutivas del núcleo sistemático de una estética de la literatura.

IV. LA ESTÉTICA COMO *PRIMA PHILOSOPHIA* Y LOS FENÓMENOS LITERARIOS

La precisión creciente de lo que se busca respecto de la literatura va perfilando indicios del sistema de estética que asume, cuando los requieren los problemas, la función de *prima philosophia*. (En efecto, en un sentido «crisis de la metafísica» significa que ella no siempre ni en todos los aspectos es filosofía primera, o bien que ésta tiene varios rostros.)

Los lineamientos de dicho sistema han de presentarse ahora de manera esquemática. Su primera versión se halla en la obra del filósofo argentino Luis Juan Guerrero *Estética operatoria en sus tres direcciones* (1956-1967). Con base fenomenológica, sustentada por análisis críticos e historiográficos, presenta un cuadro exhaustivo de la trama del comportamiento estético visto desde su centro: la obra de arte. Por tal razón esta estética es «operatoria». Las tres direcciones corresponden a la recepción de la obra (Guerrero dice revelación y acogimiento), a su creación (creación y ejecución) y a los requerimientos sociales que la originan (promoción y requerimiento). (A su vez cada dirección se desenvuelve según diversas escenas, cuatro en cada caso (podría haber más, según el autor), isomórficas entre sí: *a*) de entonación, *b*) de constitución, *c*) de instauración, *d*) de orientación de la obra (Guerrero, 1956, 114). La primera es la estética de las manifestaciones artísticas; la segunda, de las potencias; la tercera, de las tareas. Hay correspondencia entre este sistema estético tridireccional y el que constituyen las tres lógicas integradas en la *Ciencia de la lógica,* de Hegel. Se ratifica así la tesis según la cual la estética (siempre buscada, y apasionadamente, por autores como Picon) puede asumir el carácter de filosofía primera y ser lógica del arte, no en primer lugar, claro está, analítico-apofántica.

La estética de Guerrero asume y realiza el pensar desde la obra de arte, atenido a lo que es y a la creación, no preso en perspectivas particulares, tan imperativas en obras logradas y tanto más irrevocables cuanto más indivisas son. Dicha estética despeja horizontes en los que tienen sentido conceptos experienciales como estructura, significación, mundo mimético, apertura, diálogo polifónico, aparecidos en la exposición realizada. Ahora bien: para consumar tales posibilidades, el sistema de la trama estética necesita ser metasistemáticamente integrado con la estructura de la obra. En otros términos: si la estética de Guerrero es teoría de la trama de la

existencia estética, sólo ha de consumarse si se la despliega en su trabazón con la estética de la urdimbre estructural de la obra, o de su constitución como sistema de significancia. En diversos estudios he intentado esbozar los rudimentos de tal urdimbre sirviéndome de posibilidades propias de la crítica estructuralista, la iconología, la hermenéutica fenomenológica, la gnosis heideggeriana y la estética dialéctica, todas con base en la certeza de que en *tiempo* se esconden claves impensadas de *ser*. No obstante, dichas claves —que aglutinan en la «cosa misma», no en el consenso ecléctico— nunca son clara y distintamente manifiestas, razón por la que he usado el término «in-significancia» para presentar ese último estrato estructural del significado. Cualesquiera que sean los enigmas filosóficos y científicos que así se abren, es notable que dicha idea encaje en la urgente problemática del arte contemporáneo: las nuevas búsquedas formales, por el flanco del significante, que convierten a las obras «de punta» en abiertas (Eco), radicalizando la ocasionalidad (Gadamer) en el significado más originario y menos concebible (Albizu). La urdimbre de la obra de arte presenta cuatro planos significantes (códigos formales, fuerza vitales o estilos, realidades formadas, nuevas búsquedas operatorias) y cuatro de significado (unidades de experiencia sensorial, constelaciones empíricas —historias, instituciones—, nexos categoriales configuradores, tiempo en cuanto tal —in-significancia—), dialécticamente unidos a partir del material protosignificante —el primero de los cuales es el lenguaje— merced a recorridos de integración y sobrecaptación, de los cuales las rupturas son momentos internos (del taller o la trastienda del arte). Dicha dialéctica se abre a las formas nuevas y a la in-significancia. Por tal razón se sitúa en la espera del futuro del arte. También por eso los análisis operatorios de la estética de urdimbre hasta ahora han enfocado fronteras en las que el arte pierde las diferencias nítidas que le adjudica la tradición atenida a formas fijas y conclusas. Lo he estudiado en los casos en los que el poeta se constituye en conciencia de su poiesis (Albizu, 2000, esp. 2.ª Parte).

La integración de estética de trama y de urdimbre es tarea teórica erizada de dificultades y apenas proyectada. La solidez de su concepto fundamental requiere estudiar los elementos reforzadores del tejido estructural de la obra de arte. Por eso he propuesto la idea de una tercera estética sistemática, complementaria de las dos anteriores: estética de tejido. Para ella resultan fecundas ideas procedentes de estudios de Nelson Goodman (1990) y de Gérard Genette (1994, 1997), ideas referentes a la efectiva actualización

estética de estructuras, o modos individuales de terminación: por ejemplo, problemas derivados de los «modos de transcendencia» de las obras. En el caso de la literatura, un nudo erotético se forma en torno de la recomposición según fronteras cambiantes de significancia: por ejemplo, los estratos del mundo (ficticio) del *Concierto barroco* de Carpentier, no en su relación con el «mundo real», de la cotidianidad, sino con la historia, el mito y las posibilidades en principio divergentes de la filosofía del tiempo. Más compleja técnicamente, aunque no tal vez en lo especulativo, podría revelarse dicha tarea respecto de las *Comedias* (divina y humana, Alighieri y Balzac), *Guerra y paz*, *Las flores del mal* o las *Mutaciones de la realidad*, de Olga Orozco. Por dichas razones, el sistema del arte, del que aquí apenas se perfila un esbozo (un «torso», diría Guerrero), al llegar a este momento se abre al problema de la verdad, cuya relevancia estética planteé en *Verdades del arte*. Dicho problema concierne a la esencia de la literatura. Por eso es el hilo conductor para ingresar en el concepto de teatro, en tanto que primera frontera interior de ésta.

V. EL TEATRO COMO HIPERREALIZACIÓN DE LA LITERATURA

Si cada uno de los modos o géneros literarios tiene una especial índole, el problema de tan singular autonomía se agudiza respecto del *teatro*. En efecto, este término, entendido como *arte teatral,* alude, por una parte, a la obra literaria —uno de sus componentes fundamentales—, mientras que, de otra parte, se refiere a factores no literarios, de los cuales son básicos la puesta en escena, la actuación, y lo que éstas requieren: actor, *régisseur* o director escénico, oficios auxiliares; además, espacio y tiempo, con elementos que los definan y los hagan significantes. Cabe agregar aún otras artes, que ingresan en el mundo de lo puesto en escena: música, danza, arquitectura, etc. A la unidad de tales componentes fundamentales se refiere la caracterización del teatro como arte sintético.

La anterior enumeración abre multitud de perspectivas. De ellas sólo es posible detenerse en las concernientes a la estética del teatro tomado como unidad artística. Los aspectos psicológicos, sociológicos y operativos, a los que se refieren estudios especializados, deben quedar por eso fuera de consideración. El número de textos fundamentales para la estética del teatro se reduce, pues, de manera drástica. El repertorio bibliográfico se escinde, entonces, en dos regiones: 1) la literatura dramática y las obras filosóficas que la

enmarcan; 2) los textos técnicos (formación del actor, dirección teatral), estudios críticos, recuentos de experiencias actorales, etc. (cf. Stanislavsky, 1968 y 1977; Zukhava, 1981; Pavis, 1983; Castagnino, 1984; Carlson 1985).

Para el cometido específico de esta monografía es relevante la autosuperación de la literatura en las obras dramáticas, fenómeno al que se refiere la idea de frontera interna: dentro de uno mismo uno se supera en «otra cosa». La literariedad de la obra dramática consiste en dejar de ser puramente literaria, y al hacerlo se despliegan sus verdades posibles. Esto no significa hacer del arte teatral un apéndice de la literatura ni sostener, en el otro extremo, que haya un abismo infranqueable entre letras y escena. En ambos casos se diluiría un dato básico: no hay obra teatral sin texto dramático. A ello cabe agregar que la pura mímica, sin texto, es un límite del teatro, que más bien se acerca a la danza, y que, incluso, no deja de suponer cierto texto implícito. (El cine mudo lo explicita.) Sin embargo, el desnudo texto dramático sólo es tal por su requerimiento de la escena. (Desde luego hay al respecto complejos problemas técnicos. Uno, expuesto recientemente, es el de la adaptación de narración extranjera, que introduce el tema de la transtextualidad. Cf. Cilento, 2000, 9-27.)

En la obra puesta en escena se multiplican las posibilidades de mímesis propias del texto, razón por la cual se impone la tesis de que toda pieza escrita tiende a consumarse en el acto teatral. Emerge con ello un rasgo ontológico: el ente es teatro. Eso da significado estricto a dichos de Gémier (Castagnino, 1984, 42-43) y de Maurice Chevalier (Ionesco, 1981, 19), quienes parangonan la función del actor con la del oficiante religioso, ratificada por la arcaica función sacra de la representación teatral, y a pesar del interdicto que durante largo tiempo pesara sobre el oficio de actor; también da significado a la observación de Ionesco, quien busca en el concepto de Dios creador el patrón de medida para el dramaturgo.

En la obra teatralizada hay la misma urdimbre estructural que en la de la obra literaria. Sin embargo, cada uno de los planos de significante y significado tiene en la escena mayores posibilidades de configuración: no sólo las del texto sino también las del cuerpo (*soma*, *Leib* o carne viviente) del actor, los gestos, las voces, los espacios, etc. Al respecto cabe tener en cuenta el llamado «teatro de estados», teorizado por los actores argentinos Eduardo Pavlovsky y Ricardo Bartis, quienes se oponen al llamado «teatro *de representación,* basado en métodos introspectivos». En el teatro de estados,

en cambio, «el actor es un sujeto creador quien, a la par de la materia textual, inscribe los llamados *relatos de actuación,* compuestos de pura materia escénica (ritmos, intensidades, texturas, velocidades). Estos estados son asumidos por el cuerpo del actor, conscientemente y de modo independiente al sentido que fija el texto. Por otra parte, la preocupación del actor no se circunscribe a «sentir» sino a «estar», es decir, a encontrar un modo artificial de ocupar el espacio de la escena» (Hopkins, 2000, 177). En todo caso, es cometido principal del *régisseur* y del actor integrar esas posibilidades en una unidad indivisa que requiere lograrse aquí y ahora en un sentido hiperreal respecto de la funcionalidad mimética de la obra literaria. La estructura ontológica de la individuación temporal coincide entonces con la propia de la puesta en escena. En efecto, no sólo se trata de una única conjugación de juego escénico, mímica, voces, etc., sino de su reiteración, ocasional por excelencia. Juego escénico y fiesta religiosa: retemporación en cada ocasión (Gadamer, 1965, 97-161).

En el acto teatral el universo mimético-imaginario se encarna: toca tierra en un plano hiperreal. Mundo y dramaturgo se encarnan en el actor en tanto que el público se constituye como horizonte de revelación de la significancia individuada en la obra. La in-significancia se abre y cierra en ritmos propios, que coinciden con las estructuras filosóficas más osadas (retorno, ciclo, *ricorso*, viraje). La encarnación teatral es hiperrealización, lo que sólo se logra porque es juego (Gadamer, 1965, 97-105; Castagnino, 1984, 39 ss.). Desrealiza respecto del mundo experiencial apofántico. (Ortega dice: irrealiza la existencia [Ortega, 1950; cit. por Castagnino, 1984, 61].) Por eso lo teatral es irreal, ficticio. La plenificación imaginaria de la puesta lograda es una desrealización, el «otro orden» o «el revés de la funcionalidad» (Cohen) del lenguaje cotidiano. Lo que se encarna es la coherencia estructural de la obra. Una puesta *kabuki* puede ser más (hiper) real que una puesta verista de piezas burguesas.

«Teatro» piensa la puesta hiperrealizante del significado de un texto *ad hoc* (la obra dramática): purgación por la que pasa la experiencia de mundo para intensificarse, para ser real y no desleírse. Incluso la oración es una puesta en escena. La teatral desrealización hiperrealizante es afín a la *alienatio mentis* agustiniana, no identificable —claro está— con la alineación del trabajo, que extraña irreversiblemente a la existencia cotidiana de sí misma. *Alineación* es, por tanto, concepto central de la literatura y el teatro. Respecto de la existencia cotidiana se trata de la autoalienación, así como poesía y arte son antilenguaje.

El acto teatral es un juego de pliegues condensantes de la estructura. A esto aluden los dos motivos clásicos de la estética del teatro: catarsis y paradoja. La purificación (Aristóteles) libera del mundo experiencial originario; la paradoja pasión/intelecto (la una necesita del otro, y viceversa, para cumplirse negándose en su opuesto) coloca la dualidad en el actor (Diderot) y en el espectador (Barrault): ser necesariamente contradicción —a saber: entre lo fáctico y lo imaginario— estando por encima de ella (Castagnino, 1984, 132-138). La clave de esa captación hiperrealizante se halla en la fórmula que sirve para caracterizar al dramaturgo y al filósofo: contemplador desinteresado, usada por el comediógrafo español Jacinto Benavente (cit. en Castagnino, 1984, 92), y por el filósofo Husserl: *unbeteiligter*, *uninteressierter Zuschauer* (Husserl, 1950, 15 y 73). Filosofía y arte coinciden, pues, en la apertura al significante que se acerque a significar lo in-significante.

VI. CONCLUSIÓN

El teatro entra en la vida primordial como ninguna otra arte. No sólo el ente es puesta en escena; también lo es el existir humano. Pero tal inmediatez se logra por mediación de todas las artes y, en primer término, de la literatura. Entre la hiperrealización teatral y la abstracción de los discursos de la conciencia pensante (filosofía, ciencia, etc.), la literatura es centro operativo de distribución de posibilidades: por una parte, de signos abstractos; por otro, de imágenes del cuerpo puesto en escena. La literatura es vanguardia de los frentes de lucha con el lenguaje; éste, materia sedimentada del todo experiencial. Literatura: fuego que purifica al lenguaje. Por su mediación, éste se sublima. En los discursos de la conciencia pensante, o significancia apunta a la presunta limpidez del pensamiento puro. En el otro extremo, empero, la literatura lo sublima como el sufrimiento que arroja al infierno de cada individuo, de cada aquí-y-ahora, a la claridad no tanto de la luz cuanto del fuego con sus brasas y cenizas. Esto es el acto teatral, eterno retornar no al pensamiento puro sino a la acumulación y la sedimentación de experiencias, incluso de la «experiencia del pensar». Consuma el retroceso a lo que el lenguaje es cuando está naciendo y se limita a decir, huérfano de razón instrumental que lo utilice. Lo consuma cuando sólo en él mora el «universal poético» (Vico).

Si la literatura hace posible la delgadez de los discursos de la conciencia pura, también inicia la gravidez de la acción dramática.

En dichos tres puntos —centro literario, extremos teatral e intelectual— se actúa el esfuerzo del desinterés, no reductible a trivial indiferencia sino identificable como liberación para las posibilidades de verdad, puestas en obra. Tal el objeto del ascético desprendimiento del juicio estético descubierto por Kant: sin interés, sin concepto, sin representación de fin. El desinterés nos urge porque manifiesta la forma primaria, negativa, de la libertad: único despojo que plenifica. Literatura y teatro organizan el *sin* del que hemos menester para reencontrar lo que hemos de ser: deber que creamos buscando la in-significancia.

BIBLIOGRAFÍA

Albizu, E. (1999), *Tiempo y saber absoluto. La condición del discurso metafísico en la obra de Hegel*, Baudino/UNSAM, Buenos Aires.

Albizu, E. (2000), *Verdades del arte,* Baudino/UNSAM, Buenos Aires.

Bajtín, M. (1993), *Problemas de la poética de Dostoievski,* trad. de T. Bubnova, FCE, Buenos Aires. (Con una introducción de V. Kozhinov.)

Brémond, H. (1947) *La poesía pura*, trad. de J. Cortázar, Argos, Buenos Aires.

Bourdieu, P. (1997), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. de T. Kauf, Anagrama, Barcelona.

Carlson, M. (1985), *Theories of the Theatre*, Cornell University Press, Ithaca.

Castagnino, R. H. (1974), *¿Qué es literatura? La abstracción «literatura». Naturaleza y funciones de lo literario*, Nova, Buenos Aires.

Castagnino, R. H. (1984), *Teoría del teatro*, Plus Ultra, Buenos Aires.

Cilento, L. (2000), «Adaptación de narrativa extranjera: la voz transtextual», en J. Dubatti (comp.), *Nuevo Teatro. Nueva Crítica*, Atuel, Buenos Aires.

Cohen, J. (1977), *Estructura del lenguaje poético*, trad. de M. Blanco A., Gredos, Madrid.

Croce, B. (1954), *La poesía. Introducción a la crítica e historia de la poesía y la literatura*, trad. de N. Rodríguez B., Emecé, Buenos Aires.

De Torre, G. (1958), *Problemática de la literatura*, Losada, Buenos Aires.

Eco, U. (1984 *Obra abierta*, trad. de R. Berdagué, Planeta-De Agostini, Barcelona.

Gadamer, H.-G. (1965), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr, Tübingen; v. e., *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Sígueme, Salamanca, 1977.

Geiger, M. (1951), *Estética. Los problemas de la estética. La estética fenomenológica*, trad. de R. Lida y D. V. Vogelman, Argos, Buenos Aires.

Genette, G. (1994), *L'Oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Seuil, Paris.

Genette, G. (1997), *L'Oeuvre de l'art. La relation esthétique*, Seuil, Paris.
Goodman, N. (1990), *Langages de l'art*, trad. fr. de J. Morizot, Chambon, Nîmes.
Guerrero, L. J. (1956 y 1967), *Estética operatoria en sus tres direcciones*, 3 vols., Losada, Buenos Aires.
Hegel, G. W. F. (1971), *Vorlesungen über die Ästhetik*, en *Werke* (Theorie Werkausgabe, ed. Moldenhauer-Michel), Suhrkamp, Frankfurt a.M., vols. XIII-XV; v. e., *Estética*, 2 vols., D. Jorro, Madrid, 1908.
Hegel, G. W. F. (1992), *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830), en *Gesammelte Werke* (ed. Rhein.-Wesph. Ak. d. Wiss.), Meiner, Hamburg, vol. XX.
Heidegger, M. (1963), «Der Ursprung des Kunstwerkes», en *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt a. M.; v. e., *Caminos de bosque*, trad. de H. Cortés y A. Leyte, Alianza, Madrid, 1995.
Heidegger, M. (1965), *Aus der Erfahrung des Denkens,* Neske, Pfullingen.
Hopkins, C. (2000), «Otro teatro, otro cuerpo», en J. Dubatti (comp.), *Nuevo Teatro. Nueva crítica*, Atuel, Buenos Aires.
Husserl, E. 1950 *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, ed. de S. Strasser, en *Husserliana. Gesammelte Werke* I, Nijhoff, Haag.
Ingarden, R. (1931), *Das literarische Kunstwerk*, Niemeyer, Halle.
Ionesco, E. (1981), «El autor y los comediantes», en *Anuario Internacional de teatro*, ed. Asociación Internacional de Críticos de Teatro, Instituto Nacional de Bellas Artes, México.
Kant, I. (1998), *Kritik der Urteilskraft*, en *Werke* V, ed. W. Weischedel, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt; v. e., *Crítica de la facultad de juzgar*, trad. de P. Oyarzún, Monte Ávila, Caracas, 1991.
Kayser, W. (1958), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. de M. Mouton y V. García Yebra, Gredos, Madrid.
Martínez Bonati, F. (1960), *La estructura de la obra literaria. (Una investigación de filosofía del lenguaje y estética)*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile.
Nietzsche, F. (1964), *Sämtliche Werke* IX, Kröner, Stuttgart.
Pavis, P. (1983), *Dramaturgia, estética y semiología del teatro*, Paidós, Buenos Aires.
Picón, G. (1957), *Introducción a una estética de la literatura. El escritor y su sombra*, trad. de E. Bayley, Nueva Visión, Buenos Aires.
Reyes, A. (1983), *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, FCE, México.
Sartre, J.-P. (1957), *¿Qué es la literatura?*, trad. de A. Bernárdez, Losada, Buenos Aires.
Schelling, F. W. J. (1949), *Filosofía del arte*, trad. de E. Tabernig, Nova, Buenos Aires.
Schelling, F. W. J. (1962), *System des Transzendentalen Idealismus*, ed. de R. E. Schulz, Meiner, Hamburg.
Stanislavski, K. (1968), *El arte escénico*, Siglo XXI, México.
Stanislavski, K. (1977), *La construcción del personaje. Manual del actor*, Diana, México.

Taine, H. (1946), *Filosofía del arte*, trad. de G. Castillejo, Biblioteca Nueva, Buenos Aires.
Weidlé, W. (1951), *Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes*, trad. de C. M. Reyles, Emecé, Buenos Aires (tít. orig., *Les abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts*).
Wellek, R. y Warren, A. (1959), *Teoría literaria*, trad. de J. M. Gimeno, Gredos, Madrid.
Zima, P. V. (1995), *Literarische Ästhetik*, Francke, Tübingen.
Zukhava, B. (1981), *Principios de dirección*, Diana, México.

ESTÉTICA DE LAS ARTES PLÁSTICAS: FORMULAR, FORMALIZAR, DESCONOCER

Xavier Rubert de Ventós

I. INTRODUCCIÓN

Cuando se habla de las «malas artes» con las que alguien ha conseguido una cosa, se está más cerca del sentido etimológico del término *arte* que cuando se utiliza para referirse a actividades u objetos consagrados como tales. En Grecia el término *téchne* significaba una forma de aprendizaje especializado, de modo que Platón no dudó en calificar con él «la pintura, el bordado y la construcción de barcos». El término aparece asociado al principio a la estricta habilidad manual o industrial, pero ya desde Aristóteles se habla también de técnicas intelectuales, como la oratoria. Este significado perduró en el equivalente latino, el término *ars*, que servía igualmente para designar las «artes liberales» del *trivium* y el *quadrivium* o cualquier técnica aprendida. *Artes* eran, pues, la gramática, la lógica, la magia, la astrología o el *Ars magna* —«la técnica de descubrir verdades»— de Ramon Llull. Tanta es la ambigüedad del término clásico que cuando Platón quería hablar del «gran arte», insistía precisamente en que éste no es producto del «arte» —de una técnica aprendida—, sino de la inspiración, del entusiasmo o furor divino (*Ión*). Y en el mismo diálogo Platón recuerda aún el otro origen del arte: el mito, el culto, la ceremonia ritual... El sentido etimológico del término es, pues, en Grecia mucho más amplio y más difuso que el actual, y engloba elementos que hoy tenderíamos a distinguir como artísticos, científicos, técnicos y religiosos.

Tampoco la clasificación y la distinción entre las artes fue «clara y distinta» en Grecia, donde la *mousiké* era a la vez poesía,

teatro y música, y donde la escultura, la pintura y el arte de la construcción estaban aún integrados. La estricta separación entre las artes se inició en el período helenístico y no culmina hasta la época moderna con la transformación del arte de la iluminación, de los vitraicos o retablos en «pintura», de la polifonía en sinfonía o del gregoriano en música de cámara. Pero la elaboración teórica y la consagración de esta diferencia entre arte y práctica ritual o secular son aún más tardías. No es hasta el siglo XVIII, en efecto, cuando los filósofos empiezan a hablar del arte en el sentido en que hoy lo entendemos. De ahí que l'Académie d'Esculpture et de Peinture, fundada por Colbert, sólo fuera denominada *des Beaux Arts* desde su reorganización en 1795.

Y bien: parece evidente que si los antiguos no tenían un término o una institución específicos para designar u organizar la actividad «artística», es porque no la apreciaban como algo independiente. A partir de ahí la discusión queda abierta entre quienes creen, como Collingwood, que esa indistinción delata una limitación o falta de matiz de los griegos, y los que piensan, como los románticos, que refleja la profunda intuición de la raíz común de todas estas actividades, intuición que la sensibilidad y el pensamiento modernos habrían olvidado. Sea de ello lo que fuere, la ambigüedad del término «arte» refleja, todavía hoy, el carácter heteróclito de los objetos o las actividades mismas que designa. Los garabatos de un bosquimano, una tumba etrusca, una iglesia gótica, un icono, un cuadro impresionista y una instalación son objetos muy diversos que responden o han respondido a intenciones muy diferentes y que pocas veces pueden ser atribuidos a una deliberada o exclusiva voluntad de crear arte. Lo que se aprecia como artístico en un momento histórico no es independiente de las transformaciones culturales —de la sensibilidad, del gusto, de la moda incluso— que hacen ver «arte» donde la generación anterior no veía sino productos sin interés: es el caso del manierismo y del modernismo «recuperados» desde el post-funcionalismo, de las paredes viejas desde el informalismo, de los productos comerciales desde el *pop-art*. Si queremos encontrar, pues, el denominador común —«el rasgo familiar común», como diría Wittgenstein— entre todos estos objetos o actividades, no hemos de buscarlo ni en la «forma» ni en la «intención» de estas obras, sino en la *estructura* a la que responden: en el hecho de que todas ellas, en nombre de exigencias actuales, instauran o estabilizan un orden nuevo: un nuevo estilo que rompe o erosiona el código o sistema formal establecido y que tiende, en fin, a trasformarse a su vez en código convencional: en la forma de hablar, de hacer o de ver, establecida.

La historia de la filosofía muestra un repertorio de intentos, más o menos logrados, de extraer el «denominador común» de aquellas actividades. Según la época y la escuela, la «esencia» del arte se define así como Intuición, Expresión, Representación, Proyección, Sublimación, Evasión, Simbolización, Formalización, Abstracción, etc. Aristóteles fue el primero en definir el arte como «imitación» (*mímesis*) de los caracteres generales o típicos de la realidad. En la época moderna Bergson o Proust retomaron su teoría para invertirla: arte es mímesis de lo particular, de lo atípico, de aquello que siempre se nos escapa porque no es habitual ni clasificable según esquemas generales, y que es precisamente lo que el artista capta y trasmite a los demás. Kant invierte una vez más la perspectiva al definir el arte como aquel objeto que produce una «satisfacción desinteresada» producto de un especial «equilibrio entre las facultades», *v.g.* entre sensualidad e intelecto, entre deseo y conocimiento. Con el Romanticismo, sin embargo, se vuelve a insistir en el carácter objetivo del arte. Obra de arte ya no será, como para Kant, «lo que complace» o «el objeto de un juicio de gusto», sino «manifestación sensible» de algo que trasciende la apariencia: de la Naturaleza, de la Divinidad, de la Idea. La difícil tarea del arte es entonces, con palabras de Schiller, «elevarse por encima de lo real manteniéndose dentro de lo sensible».

Pero el Romanticismo supone también una nueva conciencia de la dimensión social e histórica del arte. A partir de la idea kantiana del «equilibrio de las facultades», la tarea del arte aparece ahora como la superación y liberación, mediante la «educación estética del hombre», de lo que hoy denominaríamos la «alienación» personal o social. Y es desde esta misma perspectiva desde donde Hegel plantea la relatividad histórica del concepto y de la función del arte dividiendo su historia en tres grandes períodos: el *arte simbólico* (el arte egipcio y, en general, la arquitectura, que traduce, maciza, hierática e impersonalmente la Idea), el *arte clásico* (el arte griego y, en general, la escultura, que lleva a cabo su traducción figurativa, armónica y «política»), el *arte romántico* (el arte moderno y, en general, la pintura o la música, que traducen las dimensiones expresivas, íntimas o subjetivas de la Idea).

La estética moderna trató de definir el arte insistiendo en uno u otro de estos aspectos o «estadios». De ahí el *vitalismo* (Schopenhauer, Nietzsche: «lo apolíneo y lo dionisíaco»), el *psicologismo* (Freud, Groos, Volkelt, Lipps: la «proyección afectiva») y el *formalismo* (Herbart, Zimmermann, Riegl, Wölfflin: la «historia del arte sin nombres»). Desde la *fenomenología*, sin embargo, no parece ya

lícito el quedarse en la afirmación de que la obra de arte nace de una obsesión, que es una proyección o que responde a unas leyes estructurales. La fenomenología advirtió que es preciso no confundir la *génesis* del arte —que es lo que estas teorías, mejor o peor, explicaban— con su *esencia*. El *marxismo* abrió una nueva perspectiva sociológica al explicar los diferentes papeles o funciones que pueden cumplir el arte en el contexto de la tensión entre fuerzas productivas y estructuras de producción. Desde este punto de vista, se definió el arte como realización plena del trabajo y de las categorías de la vida cotidiana (Lukács, Fischer, Lefebvre), o —extrayendo el «núcleo racional» de la propuesta schilleriana— como instrumento posible de una auténtica redención de la humanidad (Gramsci). Las tendencias, dentro del marxismo, a revalorizar el papel de los factores «sobredeterminantes» (Althusser y, como precursor, el mismo Stalin) permitieron superar los tópicos marxistas de una época en la que se resolvía el problema del arte calificándolo de «superestructura» y buscando los factores socio-económicos a que respondía. Una nueva y más profunda interdependencia entre el arte y la estructura social fue subrayada al fin por Adorno y Marcuse, para quienes la obra de arte es la actualización en lo irreal de los ideales —armonía, proporción, equilibrio, etc.— que los factores económicos y políticos no permiten realizar a la intemperie del mundo efectivo. El arte del futuro debería así superar esta escisión y hacer de la sociedad una obra de arte (*die Gesellschaft als Kunstwerk*), lo cual comportaría ciertamente una intervención no sólo estética.

Una definición que incluya toda la variedad de producciones que a lo largo de la historia se han llamado «arte» no puede, sin embargo, limitarse a suscribir una u otra de estas posiciones. Debe también situar el arte dentro de la familia de los «mensajes» que funcionan en la sociedad, y entender lo que caracteriza y diferencia, de entre todos ellos, a los propiamente artísticos. La estética contemporánea ha tratado de realizar esta demarcación apelando al valor «connotativo» (emocional, sugestivo, formal, expresivo) de los mensajes artísticos frente al meramente «denotativo» (representativo, alusivo, referencial) de los cotidianos. Esta tesis, sin embargo, ofrece sólo una mera contraposición entre lo «artístico» y lo «no artístico». Y está aún por elaborar un esquema capaz de dar razón, a la vez, de la *continuidad* y de la *originalidad* que caracteriza la relación entre los mensajes artísticos y los cotidianos. El arte o la inflexión estética, en efecto, no es un fenómeno que suspenda las leyes que rigen la emisión, la trasmisión y el desciframiento de los mensajes normales: es más bien una de sus posibilidades latentes, si bien pocas veces actualiza-

da. La diferencia radica en el hecho de que aquello que en los signos o mensajes habituales es la condición suficiente (su inteligibilidad), en los artísticos no es sino condición necesaria. En el arte la relación entre condición necesaria (los códigos visuales, verbales, etc., que ha de utilizar), y la condición suficiente (aquello que hace de estos códigos algo más que un simple *uso-usura*) es siempre difícil y tensa. Y es precisamente la buena solución de esta tensión entre *convención* e *innovación* o entre *redundancia* e *información*, lo que caracteriza a una verdadera obra de arte. Al querer mostrar la otra cara de las cosas, al pretender describirlas o mostrarlas de una nueva forma, la creación artística violenta siempre las convenciones expresivas en que se precipitó y solidificó la manera tradicional de verlas y de entenderlas; las convenciones que sólo se han hecho fácil e inmediatamente comprensibles a fuerza de perder riqueza y sugestión: que se han vuelto opacas e insignificantes en la misma medida que conocidas y previsibles. El arte lucha, pues, contra esta banalidad de las convenciones expresivas, de las fórmulas o frases hechas, en las que va degenerando y endureciéndose todo código. La eficacia social del arte no puede así entenderse independientemente de su código. Más aún, el artista es precisamente quien mantiene y renueva estos códigos —auditivos, visuales, verbales— desde los cuales, después, sentimos, vemos o hablamos los demás. Su producto, su obra, no puede ser entendida sólo como *forma* (teoría «formalista»), ni sólo como *referencia* (teoría del arte «realista»), sino como un artificio formal que posibilita una nueva *transparencia* del significado a través del significante: a través del sistema de significantes o «lenguaje» que todos utilizamos.

II. DESARROLLLO

1. *Tres interpretaciones posibles*

¿Y qué ocurre con el arte cuando, como ocurre hoy, la actividad estética parece haberse *destemplado* saliéndose del dominio de la intuición del buen gusto y de los formatos tradicionales para aliarse con los procesos técnicos de producción o con la transformación de las costumbres? ¿Se trata de la muerte del arte? ¿De su explosión? ¿De su implosión quizá? Personalmente creo que se trata simplemente de un cambio en el sistema cultural de puntuaciones con el que segmentábamos el continuo de la realidad social. Pero empecemos por considerar las hipótesis anteriores.

1) La interpretación más fácil y progresiva parece ser la de que no existe ya diferencia alguna entre arte y no arte: «escultura es cualquier objeto», «el teatro está en la calle», etc. Esta respuesta, sin embargo, participa de todas las limitaciones de la pregunta misma a la que responde: «¿qué es arte?». Porque la cuestión, según vimos, ya no es ahora *¿qué* es arte? sino *¿cuándo* es arte? Bajo qué condiciones, en qué contexto, frente a qué situación, asociar ciertos temas en un texto, manipular un objeto o recorrer el mundo, es arte. En otros términos: en qué situación un gesto, un objeto o un texto adquieren un valor significativo que trasciende su mera existencia instrumental.

El hecho de que el arte no esté ya siempre en lugares distintos ni apele a una sensibilidad estética específica pudo hacer creer a quienes no distinguieron nunca la residencia de la función (la pintura del museo que la alberga, por ejemplo) que la tarea específica del arte se había disuelto en la rutina de la actividad o la producción cotidiana. Pero si el arte debe estar hoy en la industria, o los *media*, es precisamente porque es allí donde su función es más necesaria: la función de apuntar a lo posible más allá de lo real; de indicar, más allá de lo perceptible, lo imaginable. Y esta función no sólo es distinta sino frontalmente opuesta a la tendencia autoperpetuante de las instituciones sociales y culturales que pretenden controlar aquellas actividades. Hoy el arte es mucho menos puro que la obra de arte tradicional, pero también son —o, por lo menos, aspiran a ser— mucho menos convencionales los usos o los credos religiosos, los trajes o las formas de apareamiento.

El caso de muchos museos de arte moderno viene aquí a cuento. «Si la moderna pintura no habla sino de pintura», se dijo la vanguardia museística, «¿quién nos impide a los museos no hablar sino de museos y de las instituciones que nos patrocinan?». Si el arte se ha hecho autónomo y específico, ¿por qué su contenedor —el museo— no puede construirse a su vez en el contenido? Lo específico del museo no serán ahora las obras que alberga sino el contenedor mismo, su *museidad*, que diría el filósofo. Una museidad libre de musas o musarañas; libre ya de obras supuestamente autosuficientes (cuadros y demás) que ahora debían hacerse monumentos repletos de «instalaciones», «itinerarios temáticos» y demás eventos encargados de decorar e ilustrar el imaginario del propio museo con la venia de sus patrones privados y públicos. El Guggenheim, es el Guggenheim, es el Guggenheim... Gracias al diseño por ordenador y a los nuevos materiales, sus paredes y techos podían ahora ser tan versátiles, fantasiosos o estrafalarios como las obras que se encargaban de albergar, con la ventaja del valor político,

emblemático o simplemente turístico de sus nuevas formas que van de lo magmático al expresionismo *hightec*, del tubérculo al aerolito.

No hay que creer, sin embargo, que se haya llegado a esta museidad específica de la noche a la mañana ni que sea ésta un mero subproducto de la integración mercantil y la captación institucional del arte o la cultura moderna (hay también una lógica e «historia interna» del propio museo que tanto F. Jameson como P. Anderson apuntan en su crítica a la postmodernidad: «Lo postmoderno es aquel estadio del desarrollo capitalista en que la cultura se hace efectivamente coextensiva a la economía»). Ni hay que pensar tampoco que este espacio «encargado», como dice J. L. Brea, «de inventariar el repertorio de las formas dignas del reconocimiento universal» sea la última de sus mutaciones: el arte en la Red o el parque temático están ya ahí para mostrarlo.

Pero centrémonos por ahora en el museo mismo. Primero fue la *Academia de Pintura y Escultura* fundada por Mazarino en 1648: ella se encargó de transformar en «obras de arte» los artefactos que hasta entonces eran producto de los oficios artesanos o de la mera devoción. Ya en el siglo pasado vino el *Museo imaginario*, de Malraux (del que luego hablaremos), que extraía el destilado formal de todos los iconos, fetiches o imágenes producidos a lo largo y a lo ancho de la historia. Y ahora llega el *Museo específico,* que filtra y purifica aun a los dos anteriores. «¿Cuadros? ¿Obras de arte? ¿Santos y bodegones? ¡Pero qué dice usted!». El museo, nos advierten, debe ser el lugar de «procesos y de acontecimientos rupturistas» —y explotar lo explorado, cabría añadir—, dándole a la vez el *trade mark* y el *nihil obstat*.

2) Puede escogerse un tono más dramático y hablar entonces de la *muerte del arte o de la pintura*. Decretar la muerte del arte es ciertamente un útil, si no nuevo, recurso retórico. Desde fray Gerundio de Campazas a Altitzer y los teólogos de la muerte de Dios se ha comprobado que decretar la muerte de Dios es una sutil manera de llamar la atención sobre él cuando la gente anda algo distraída. Pero hablar de la muerte del arte —como de la muerte de Dios, la muerte de la familia, la muerte de Marx o la muerte del hombre[1]— es puramente esto: una afirmación al nivel de lo que Barthes ha

1. Cf. Altitzer y otros, *La teología de la muerte de Dios* (Ariel, Barcelona, 1966); J. M. Benois, *Marx est mort* (Gallimard, Paris, 1970), M. Foucalt, *Les mots el les choses* (Gallimard, Paris, 1969), para «la muerte del hombre», y D. Cooper, *The Death of the Family* (Vintage, New York, 1971).

llamado la *escritura* que no significa sino «la elección de un tono, de un *ethos*»[2]. Y temo que nuestra época es cada vez menos sensible a este tono[3].

A lo que de hecho aluden, hegelianos aparte, quienes hablan de la muerte de la pintura (o del arte en general) es a su cambio de posición o función dentro de un sistema de relaciones sociales e institucionales. Quienes creían que la función que cumplía y la posición que ocupaba el arte dentro del sistema de las formaciones culturales (deporte, política, ocio, consumo, ostentación convención social, etc.) era su función y «lugar natural», es lógico que hayan entendido su desplazamiento como su muerte. Desde siempre nuestros abuelos nos hablaban, cuando cambiaban los usos, de que hoy ya no hay educación, seriedad, disciplina, o lo que sea.

Ni el contenido ni el tono con que se habla de la proposición «el arte ha muerto» parecen, pues, apropiados. Más que de muerte hablaré de cambio o trasformación del sistema; de dos sensibilidades en las que el papel del arte ocupa una distinta posición; de dos modos de traducir, canalizar y asimilar los mensajes estéticos. Y el reconocimiento de estas «diferencias» espero que sirva, más que para oponer, para permitir la comunicación entre estos dos sistemas.

3) Puede pensarse, por fin, que todos los desplazamientos, alianzas e implicaciones del nuevo arte suponen una traición a su función crítica. Se hablará entonces no de explosión o de muerte, sino de *integración* del arte.

Pero arte implicado no significa arte integrado, del mismo modo que arte «puro» no significa arte «subversivo». Los productos artísticos convencionales pueden integrarse perfectamente en el mercado de valores del sistema, y el ejercicio imaginativo de las prácticas seculares supuestamente an-estéticas —construcción, celebración, etc.— puede perturbar las formas convencionales de uso de los objetos y espacios. De hecho, las formas clásicas del arte que se toman como modelo de arte «puro» en oposición a las artes integradas de

2. Cf. las agudas observaciones a este respecto de J. Deaño, «Metafísica y análisis del lenguaje», en *Teoría y Sociedad* (Ariel, Barcelona, 1970), p. 125.

3. El único sentido posible de la «muerte del arte» que no cae dentro de esta retórica es el empleado por Cioran en *La temptation d'exister*. Para éste, dada la inflación actual en el surtido de manjares formales y de piruetas estéticas, el hombre debería tener el «buen gusto» de suspender las actividades artísticas «por lo menos por unas pocas generaciones»; pasar un tiempo aprendiendo a sorprenderse y necesitar obras de arte antes de volver a producirlas y consumirlas masivamente.

hoy —la sinfonía o el cuadro, la catedral gótica o el teatro de Esquilo— fueron productos tanto o más integrados en las necesidades de su época que nuestras artes industriales o nuestras convenciones sociales. Sólo el tiempo y el museo que las separan de su contexto nos permitieron, por un tiempo al menos, apreciarlas como tales.

Ahora bien, yo no creo que se deba criticar esta práctica y consumo «abstracto» o formal de las obras del pasado. Al contrario: en una época donde todo es «diseñado», previsto, útil , explicado y razonado, es a menudo sólo en las obras del pasado (y gracias precisamente a no conocer o conocer mal el trasfondo al que respondían) donde nos es posible la voluptuosa experiencia de un *objeto no motivado*, de una forma *no funcional*.

Pero una cosa es deleitarnos con las pinturas del pasado, y otra atribuirles la libertad y gratuidad que en ellas aprecia una lectura moderna. Una cosa es que degustemos como puro juego de significantes lo que era laborioso trabajo de significados, y otra creer que el arte del pasado *sí* consistía realmente en ese puro juego libre y crítico. La maravillosa autonomía del cuadro de caballete no es algo que descubrimos sino algo que proyectamos; no es tanto característica de aquel producto como producto de la lectura que de él hoy hacemos. De hecho, un giro estilístico común en otra época nos llega a interesar como artístico cuando, simplemente, ha caído en desuso.

Se trata aquí de un evidente ejemplo de la *hipermetropía cultural* descrita ha tiempo por McLuhan. Sólo las técnicas o medios de comunicación tradicionales son considerados como artísticos, en oposición al carácter secular o an-estético de los modernos medios y canales. Es la letra impresa la que transforma a la tradición oral en «poética», la Revolución industrial la que inventa el romanticismo de la «naturaleza», el cine el que transformó el teatro en espectáculo culto y la televisión la que hizo del cine un producto de arte y ensayo. El ladrillo convirtió en «clásica» la construcción en piedra y la invención del plástico ha transformado en artísticos los objetos de madera o aun de hojalata. ¿Y quién sino el *design* ha inventado el cuadro como «portador de valores eternos»? ¿Quién sino el videófono o la holografía nos permitirán descubrir las «calidades», rugosidades o texturas de la televisión?

Pero es seguramente Nietzsche quien, en su análisis del arte griego, mejor criticó el prejuicio que está en el fondo de estas concepciones, *i.e.*, «que es el ansia de emanciparse de la consideración utilitaria lo que ha elevado al hombre a la moralidad y al arte». Frente a este idealismo humanista, Nietzsche argumentaba que para refe-

rirse al origen de la poesía «se veía obligado a tomar, por una vez, la defensa de los utilitaristas». No era así necesario apelar a épocas donde el arte estaba al servicio de papas o emperadores para descubrir su carácter instrumental. Es en la misma *mousiké* —la poesía-música-danza del período clásico— donde veía Nietzsche que:

— En primer lugar, «por el verso, que se pegaba al oído y favorece al recuerdo, los griegos esperaban dotar a sus peticiones de una fuerza especial que los hiciera destacar ante la divina atención por encima de otros mensajes concurrentes». Entendían, además, «que si el ritmo es una coacción y genera un incontenible deseo de ceder y participar —¡no sólo el paso de los pies sino el alma misma se pliega al compás!—, probablemente el alma de los dioses iría a plegarse también. Se trataba, pues, de ejercer sobre ellos una coacción: se les lanzaba la poesía como quien les lanza un lazo mágico».

— En segundo lugar, «se atribuía a la música la virtud de descargar los afectos, purificar el alma y amansar la *ferocia animi* [...]. Los cultos orgiásticos se proponían así descargar de una vez la ferocidad de tal o cual divinidad incitándola hasta la orgía, para que luego, más desahogada y tranquila, dejara en paz a los hombres». *Melos*, melodía, significa, etimológicamente, «sedante».

— El ritmo, por último, parecía asociado a la eficacia de las acciones tanto mecánicas (sembrar, sacar agua del pozo) como dialécticas. Y aún en nuestro tiempo, añadía Nietzsche, «los más graves filósofos, por más que de ordinario traten de la cuestión de la certeza con un rigor austero, recurren todavía a las *citas de poeta* para dar fuerza y verosimilitud a sus concepciones».

2. *Teoría de los tipos estéticos*

Hemos apuntado las paradojas y contradicciones a que conducen las teorías estéticas que, desde un solo nivel, tratan de entender la función y el sentido del arte y muy especialmente en un momento de desplazamientos, de cambio de posiciones y de cauces; cuando el arte parece confundirse con lo que entendíamos como actividades o realidades anestéticas: las creencias y conductas, los útiles y las acciones, los acontecimientos o el propio cuerpo.

Ahora bien, para comprender una actividad artística que se sale del marco o sector en el que operaba, es necesaria una teoría no sólo del arte, sino también de estos marcos o sectores mismos, que son de un nivel de generalidad mayor que el de la actividad artística

propia. De hecho, toda cultura consiste en una cierta organización del continuo de la experiencia y acción en una serie de categorías: sagrado/profano; natural/artificial; propio/extraño... y, también, arte/artesanía, actividad artística/actividad lúdica o práctica, objeto de arte/objeto de uso, etc. En un período cultural relativamente estable, el cometido, lugar, ámbito de acción y límites de la actividad artística están muy precisamente definidos por esta *puntuación* (o segmentación) de la realidad social que caracteriza a su época.

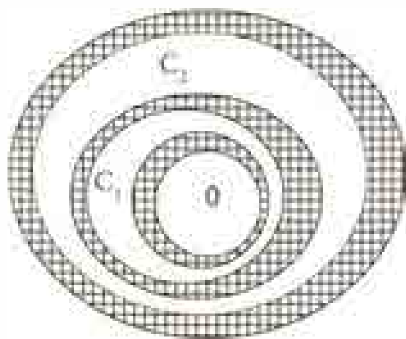
Pero no siempre es así. Existen, por lo menos, dos tipos de cambios cualitativamente distintos:

1) los cambios de función o imagen que, dentro de una puntuación fija, se producen en uno de sus sectores: en la medicina, las leyes, el proceso productivo, el arte, etc., y

2) los cambios que ponen en crisis esta puntuación misma y que son de un superior nivel de generalidad, de otro «tipo lógico» (Russell) y sociológico.

Este segundo tipo de cambio supone una reorganización del marco o «metalenguaje» desde el que la cultura puntúa el continuo social, y esta reorganización puede operar: *a*) bien disociando lo asociado en la puntuación precedente, *v.g.*: disociación progresiva, en Grecia, de conceptos antes indistintos: sabiduría práctica/sabiduría teórica: leyes naturales/normas políticas convencionales; *b*) bien asociando lo disasociado en la puntuación precedente, *v.g.*: gravedad/trayectoria de los astros desde Galileo; proceso productivo/producción cultural desde Marx; materia/energía desde Einstein; cultura/represión desde Freud, conducta/orientación genética desde Wilson.

Las *Philosophical Investigations* de Wittgenstein parecen ofrecer un marco teórico desde el que tratar estos problemas. Para Wittgenstein una *expresión* («te llamas Queen Mary», «lo juro», etc.) sólo adquiere sentido en el contexto de un *juego lingüístico* (bautizar barcos, comprometerme) cuyo sentido, a su vez, depende de un *talante o forma de vida* dentro del cual los actos de bautizar un barco, o asumir una responsabilidad mediante la emisión ritualizada de la expresión «juro», son significativos. Cualquier palabra o actividad que escojamos viene definida por un primer $contexto_1$ o juego lingüístico que se inscribe a su vez en un $contexto_2$ más amplio o forma de vida: «*Franquear*», por ejemplo, es un término y actividad que adquiere sentido dentro del juego lingüístico-administrativo de los Correos ($Contexto_1$) que a su vez tienen sentido dentro de la organización del Estado moderno que asume (o asumía) la responsabilidad de la transmisión de los mensajes ($Contexto_2$).



CONTEXTO 2
[modo de vida]

CONTEXTO 1
[juego]

EXPRESIÓN
[obra]

Pues bien, también el sentido de las *expresiones u obras plásticas* viene definido por el contexto que se produce y por la segmentación que las segrega como práctica social más o menos estabilizada: escribir, componer poemas, cantar himnos, etc. Ahora bien:

1. La ilusión de que la práctica artística es independiente de este contexto sólo es posible en momentos en los que el cambio contextual es tan pequeño que se puede prescindir de él como variable.

2. Pero al hacerse más rápido este proceso de transformación, no podemos ya dejar de tener en cuenta el contexto en relación con el cual las obras singulares se definen. Y este contexto (este «medio» o «juego» wittgensteiniano) sería, en el arte, el de los *estilos*. El artesano de una catedral gótica podía realizar simple y rutinariamente su obra, sin preocuparse por si pintaba «gótico», pero el artista parisino de los años treinta, cuarenta o cincuenta del siglo XX no podía ya dejar de definirse en relación —a favor o en contra— de unas tendencias generales o «juegos artísticos» —cubismo, dadaísmo, informalismo, surrealismo— que puntuaban el debate artístico del momento. Picasso es el ejemplo paradigmático del artista que asumió plenamente esta situación e hizo de su obra una invención, manipulación y cuestionamiento de los estilos mismos.

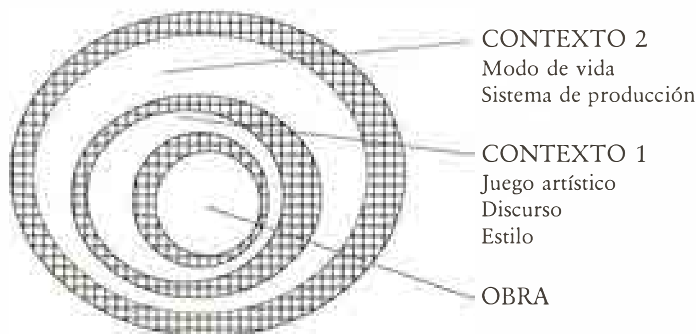
3. Pero el perímetro del debate artístico dentro del que se mantenían práctica y teóricamente los vanguardistas dependía, a su vez, de la puntuación o contexto más general en cuyo seno el estilo o «juego artístico» adquiría un sentido por la relación que mantenía con otros juegos *modos de vida*: de un contexto$_2$ que comprendía a los dos anteriores. Y este mismo problema (que en el ritmo de trasformación cultural dentro del que vivían los artistas de hace veinte años no era relevante) se nos vuelve a plantear desde que no podemos ya

dar por supuesto el papel o lugar que ocupa la práctica artística en relación con la práctica teórica, productiva, política o lúdica del momento. El problema (que sólo los marxistas se plantearon y no solucionaron) de la relatividad del arte y la revolución se plantea ahora al nivel de una *teoría de la relatividad generalizada del arte*.

El ámbito de lo problemático ha ido así ampliándose: de cómo *(«en qué estilo») se debe escribir, pintar... a* qué *es escribir o pintar..., a* dónde *y* cuándo *—en qué situación social, vital, etc.— un testimonio escrito se hace literatura o una serie de formas pintura, etc.*

Pero el desarrollo de este marco más general que encuadra la función o lugar de la actividad artística en el contexto de las prácticas sociales ha supuesto, a su vez, un nuevo énfasis en su análisis interno; en la estructura de las obras. El planteamiento *sociológico* del $contexto_2$ ha favorecido un análisis interno o *retórico* a nivel de las obras mismas que no se había sentido como necesario mientras una *poética* de los estilos se encargaba de explicar esta estructura desde un nivel de generalidad media limitada a la esfera de los estilos. Pero desde que esta poética o estética han entrado en crisis, se ha hecho evidente que sólo un análisis *interno* o estructural del sistema de las obras o prácticas concretas pueden revelarnos su función (ideológica, política, crítica).

Ahora el artista no se define ya por el *estilo* (futurismo, cubismo) sino por la *técnica* que utiliza: «ampliación serigráfica» de Warhol, «compresiones» de César, «contrastes cinéticos» de Vasarely, «conexiones en neón» de Dan Falvin o «sonorización» de Nauman[4] o los infinitos experimentos virtuales del arte en la Red.



4. También el «estilo» literario hace a menudo acopio de «técnicas» retóricas —homonimias, aliteraciones, permutaciones, anacolutos, etc.— que permiten a Borges, L. Harig o Fuentes, organizar un complejo juego de referencias culturales mediante estas distorsiones o deslizamientos de significantes.

3. *El arte como formalización*

Las estéticas que se movían al nivel de $contexto_1$ trataban de explicar las obras y los estilos desde conceptos más o menos normativos como *formalismo* o *realismo*. Pero hemos visto que, para superar el carácter normativo y acrítico de tales *poéticas* había que empezar, mucho más cerca, por una *retórica*, para concluir, mucho más lejos, un una *teoría general* del arte.

Se trata, pues, de describir la actividad plástica con un término que asuma el carácter *variable* de su posición y función, pero que dé cuenta a la vez del carácter *específico* de su quehacer: que permita entender la *función* del arte a partir de la *estructura formal* de su actividad. ¿Con qué término podemos todavía describir la actividad específica a la que se dedican «profesionales» tan diversos como los constructores de canoas polinesios, los tatuadores de Nueva Zelanda, los constructores de catedrales, los creadores de sinfonías románticas, los músicos de jazz y los Beatles, los conspicuos investigadores renacentistas de la perspectiva lineal o la anatomía y los modernos pintores experimentales, los poetas homéricos, los agrimensores del *nouveau roman* y los juglares de la novela hispanoamericana? El único término que creo puede resistir la prueba de describir esta serie de actividades es el de *formalización*. Veamos lo qué significa.

La actividad del artista como *formalización* podrá quizás entenderse mejor si empezamos por compararla con la del intelectual como *formulación*.

3.1. Formular

La actividad intelectual consiste básicamente en formular. Y formular significa, por un lado, *a*) dar «consistencia» teórica a los intereses y saberes dominantes, explicitar lo que todos «ya» saben y formular como códigos universales las fronteras entre saber legítimo o ilegítimo que el estado de las ciencias promueve (E. Trías). Pero puede significar también, por otro lado, *b*) *criticar* estos saberes convencionales implícitos o explícitos para salirse del marco de la ideología dominante y, en el límite, desenmascarar su origen o funcionamiento.

En su aspecto legitimador, la actividad «formuladora» tiende a justificar la razón o buen sentido de lo dado: a mostrar *el carácter necesario de lo contingente*. En tanto que critica, por el contrario, pretende mostrar el *carácter contingente de lo que tiende a presen-*

tarse como necesario y natural: de las instituciones eternas y los principios inmarcesibles. La actividad intelectual, emisora y crítica a la vez del saber convencional, es, pues, fundamentalmente, ambigua: legitima y trata de desmarcar, estabiliza lo que describe y sirve de base a la crítica de lo establecido. Y es ambigua, sobre todo, pues su eficacia no está necesariamente ligada a la intención legitimadora o subversiva del autor, de modo que muchas veces sirve para *estabilizar lo que denuncia* o, inversamente, para *denunciar lo que describe*. En efecto: *toda crítica puede ser, en último extremo, utilizada por el sistema* («recuperada» como se decía) e, inversamente, *toda formulación que tiende a legitimar un estado de cosas existentes puede volverse contra tal estado*. La teoría de Hegel sobre el Estado prusiano como Estado, por ejemplo, sienta las bases para una crítica radical del Estado mismo: su explicación de que todo es manifestación de la Idea se resuelve, en manos de sus discípulos materialistas, en la más perfecta demostración de que la «idea» no era más que una extrapolación gratuita a partir de estas manifestaciones...

3.2. Formalizar

Nos guste o no, la responsabilidad del intelectual resulta algo más compleja que el «decir la verdad», y también la responsabilidad del artista es menos simple que la de «crear belleza». *Formalizar* es, pues, un arma de tantos filos como *formular*: es, por un lado, *confirmar* y *camuflar* las situaciones de hecho a la que se da forma, pero también desenmascarar eventualmente de tales situaciones, invención de otras posibles, proposición de modelos alternativos. Los «códigos» o materia prima desde los que se formaliza no son sólo artísticos o lingüísticos: son también sociales, ideológicos, etc., y la operación del artista, como ha indicado Eco, «no adquiere sentido más que referida a estos códigos que son a la vez burlados y recordados, contestados y reconfirmados».

Pueden así descubrirse dos funciones, pocas veces claramente delimitadas, que la creación artística asume. Se trata, por un lado, de encontrar un nuevo lenguaje (simbolismo, naturalismo, funcionalismo, etc.) que se acuerde y corresponda con los nuevos contenidos vividos que hasta ahora han tenido que expresarse en un lenguaje surgido de una realidad diversa; en un viejo lenguaje que no posee ya la flexibilidad necesaria para transmitir los nuevos mensajes y que tiende a difuminar el carácter innovador de lo que con él se dice. Por otro lado, sin embargo, el arte no busca un lenguaje que se acuerde mejor a la realidad existente, sino un len-

guaje que permita percibir nuevamente, describir críticamente y sugerir alternativas a esta realidad y las formaciones políticas o culturales que a ella responden. De ahí la ambigüedad da las grandes obras de arte —de la *piazza* del Capitolino de Miguel Ángel, por ejemplo— que realizan una compleja síntesis de ambas funciones dejando en ridículo las interpretaciones casi siempre unívocas que de ellas se pretende hacer[5].

Pero antes de insistir en sus posibles funciones, conviene definir algo más precisamente el sentido mismo del término *formalización* artística. Empezábamos distinguiéndola de *formulación* teórica y hay que hacerlo ahora respecto de otros sentidos del término «formalizar».

Para un científico, formalizar puede consistir en transformar el máximo de cualidad en cantidad, para un lógico, el máximo de lenguaje común en signos de un lenguaje preciso y, en el límite, en un sistema de notaciones que remitan el cálculo (algoritmos). La formalización lógica del lenguaje trata así de establecer un lenguaje *consistente* (en el que no sean posibles las paradojas del cotidiano), *completo y decidible* (es decir: que contenga las reglas para saber si una fórmula es válida dentro de él).

A diferencia de la científica o lógica, la formalización artística no pretende describir el profundo esqueleto formal de la realidad o del lenguaje sino, al contrario, *traer a la superficie* y encontrar la manifestación «formal» de los posibles «contenidos» de la realidad. Se trata de hacer emerger a la superficie, donde nuestros sentidos pueden captarlos, todas las profundidades, mensajes o intenciones.

El artista «formaliza» así trasformando el máximo de *función* en *forma*, el máximo de *exigencia* en aparente *gratuidad,* el máximo de *necesidad* en *juego*, el máximo de *ideales* en *imágenes*. En locas palabras, *el máximo de esencia en apariencia*, *el máximo de contenido en forma*.

Como vio Lowental, el específico tratamiento creativo que un artista da a la naturaleza y al amor, el peso que con él adquieren las reflexiones o descripciones son fuentes de penetración en las más íntimas esferas de la vida privada por el clima social de la época. Esta formalización artística de las pautas de visión tiende, además, a preceder históricamente su explícita formulación teórica. La desacralización y homogeneización del espacio manifiestas en la pintura renacentista son anteriores a su «levantamiento de acta» carte-

5. Cf. X. Rubert de Ventós, «Fare ed Ornare», en *La Scienza e l'Arte* (Mazzola, Milano, 1972), p. 202.

siano como *res extensa*. La composición «subjetiva» del espacio de los artistas barrocos (creadores de imágenes que tratan de tener en cuenta e integrar ya en la obra la visión del espectador) precede a la formulación kantiana del espacio como «categoría *a priori* de la sensibilidad». El *dilettantismo* de Goethe se adelanta casi un siglo respecto a los filósofos (Kant, Schiller) al abandonar la pretensión de responder a los problemas del alma y el mundo desde la teología y la filosofía. El *dilettantismo* social de Proust se anticipa a los modernos trabajos de *Social Psychology*.

Pero hablar del arte como formalización sugiere también que el arte ha sido siempre una nota a pie de página del encargo o la comisión a la que, implícita o explícitamente, respondía. Al arte se le ha pedido siempre que «diera forma» a una serie de exigencias an-estéticas. El *contenido* de las obras no ha sido nunca formal: su formalización es, precisamente, la función del artista. El artista se dibuja así como el traductor al mundo de los sentidos y la experiencia inmediata de los encargos que, según la época y la clase dominante, la sociedad le propone: ostentación burguesa, exhortación eclesiástica, promoción comercial. *Nadie o casi nadie pide arte, se pide* del *arte*. El burgués pedirá del artista símbolos de intimidad, respetabilidad y opulencia: los mármoles de la entrada, los cuadros de la sala... El marchante tampoco le pide que sea fiel imitador de sí mismo; que siga repitiendo las formas para las que él ha encontrado ya un mercado, etc.

Pero los grandes artistas han sabido en todas las épocas introducir una cierta plusvalía estética en el encargo mismo. En la referida plaza del Capitolino, por ejemplo, Miguel Ángel fue capaz de transformar el «encargo» contrarreformista en un símbolo de la vida comunal y las libertades burguesas que se habían perdido. La formalización artística utiliza y viola a la vez el sistema estilístico de que parte, y puede por lo mismo desmitificar y poner en evidencia las limitaciones del encargo en el acto mismo de darle forma.

¿Cuál es, en definitiva, la ventaja de entender la actividad artística como «formalización» en lugar de hablar de «estructura», «símbolo», «reflejo» o de algún otro término de los que hicieron fortuna en la teoría del arte? El concepto de formalización, creo, permite explicar que la relación que mantiene la práctica artística con el resto de las prácticas sociales (consumo, lujo, ostentación, explotación, etc.): *a*) es la que define y dota de sentido a aquella práctica formal; *b*) no es, sin embargo, una relación desde la que quepa deducir automática y mecánicamente las «estrategias de la forma» en un momento dado; *c*) ni se trata, por otro lado, de una relación

constante, como suponen muchos modelos clásicos: el arte como «magia secularizada», el arte «entre la religión y la ciencia», etc.

Puede entenderse así la práctica artística desde un modelo que no excluye las *variaciones*, anomalías, o fenómenos atípicos, ni prescinde tampoco de sus *transformaciones*.

La «formalización», en efecto, nos ofrece un modelo teórico en el que, a un tiempo: *a*) se supone una definición externa o contextual del arte, pero que *b*) deja los dos extremos de la operación artística —la actitud *desde* la que se formaliza y el *lugar, conjunto de objetos o sector* al que esta actitud se aplica— *vacíos* y susceptibles de ser cumplidos por distintos «estilos», «maneras» o «géneros». Hasta ahora sólo se ha descrito la evolución del arte desde postulados idealistas, y sólo se ha explicado su conexión externa desde esquemas mecanicistas o reduccionistas. Se trata aquí, por el contrario, de un modelo que nos ha de permitir entender la transformación del sistema de relaciones mismo que define el arte en cada época.

Y en el arte, como en el matrimonio, estas relaciones externas que le definen no son en absoluto accidentales. Simmel[6] observó que en todas las culturas conocidas el matrimonio se define precisamente en oposición a lo que podría entenderse como su núcleo: la relación sexual pura y simple. Es por ello por lo que no puede entenderse la función del matrimonio sin salirse del ámbito sexual para penetrar en el contexto convencional, que es lo que propiamente lo define. Y, por lo mismo, no puede ensayarse una teoría del arte sin salir del ámbito estético a su contexto an-estético: al contexto que hace la práctica artística, al mismo tiempo, difícil y posible.

En cualquiera de sus variantes, y pese a su oposición, *formalismo* y *realismo* —la teoría del arte como puro campo de expresión de la competencia formal, o del arte como reflejo de la estructura, tendencias, contradicciones sociales, etc.— coinciden en suponer este contexto como algo fijo respecto de lo cual el arte de todas las épocas mantiene una relación preestablecida. Es más: tanto para el realismo de Semper o Lukács, como para el moderno formalismo que no aprendió la única gran lección de Riegl, se tiende a una lectura y valoración del pasado artístico en función de su fidelidad a postulados teóricos previos. La historia del arte es entonces una serie de tendencias o actitudes más o menos «progresivas» o «decadentes», creadoras o convencionales, según se acerquen o se alejen de la

6. G. Simmel, *Soziologie, Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (Duncker und Humboldt, Leipzig, ³1923), p. 323. Trad. castellana de J. Pérez Brances en Revista de Occidente, Madrid.

«auténtica» función del arte. Estas estéticas toman entonces el tono normativo y severo con el que Lukács nos advertía contra los «peligros» simbolistas o el de los últimos epígonos del vanguardismo cuando nos advertían de la intrínseca superioridad del cuadro de caballete sobre el diseño, el cine o las ceremonias de propiciación.

4. *Desconocer*

Acabaré describiendo una experiencia personal que puede servir como ilustración de lo dicho. Yo anduve como parlamentario español y europeo durante nueve años, y en este período escribí un libro, sin duda demasiado ácido, titulado *El cortesano y su fantasma* donde describía mi percepción de la política desde un escaño parlamentario.

—Has aplicado ahora a la política la mirada que en otros libros posabas en el arte —me dijo un buen amigo luego de leer el libro.

—No, de ningún modo —fue mi respuesta crispada—. Y el mero hecho de decirlo es ya una impertinencia que invalidaría el punto de verdad que hubiera en ello.

¿A qué venía esta reacción airada? Yo mismo no lo entendí entonces, y, para explicármela, trato ahora de reformular en tres estadios mi propia teoría estética. Hela aquí:

4.1. Desconcierto

Es un hecho que, ante las cosas *realmente* nuevas, nos encontramos faltos de palabras o representaciones con que identificarlas y extraer su sentido. Ahora bien, esta nuda experiencia no es tan estética como extática: es más inquietante que feliz, desconcertante a menudo, a veces insoportable. De ahí la general tendencia a neutralizarla cuanto antes mejor, a toda prisa.

No es casualidad, en efecto, que mis compañeros de un viaje político a China me pidieran a menudo «una explicación» para peinar el enredo de sensaciones que les asaltaban. Ni es tampoco extraño que todo lo quisieran comparar a algo de su país: pasarlo por su «chino» doméstico. La explicación más sumaria o la asociación más traída por los pelos (*kabuki* = flamenco, o *sushi* = tapas) les servía al menos para calmar el desconcierto. De todo cuanto veían querían sacar una idea tan pura y contundente como la que ya se habían hecho del «fenómeno» japonés, que como ellos sabían de sobra no es más que «la innata capacidad de copiar y producir réplicas baratas de lo que hacemos nosotros, los occidentales». Par-

tiendo de ahí, ya nada podría inquietarlos: los japoneses, como los ordenadores, no vienen sino a confirmar la originalidad de nuestro cerebro o de nuestra cultura. La computadora —¡faltaría más!— nunca podrá prescindir del programador humano, igual que la hormiguita japonesa jamás podrá prescindir del creador occidental. Así, bien entendidos, japoneses y ordenadores se encargan de cumplir la función que tenía el siervo en la dialéctica hegeliana: la de reconocer y ser testimonio de la superioridad del amo.

4.2. Re-conocimiento

Pero hay una forma menos grosera y más personal de neutralizar aquel desasosiego que nos producen las cosas nuevas. Consiste en hacerles la ley, en buscar una regla o norma a partir de ellas mismas. Precisamente lo que Kant llama formular un «juicio estético». Experimentar lo particular sin conceptos, recuperar la unidad de sensación y entendimiento; ahí está lo que, según él, suscita un «placer desinteresado, puramente contemplativo».

Ahora bien, ¿en qué consiste este placer? Pues se trata de un fenómeno bien sencillo y de todos conocido. La repetición de una serie de cifras, sonidos o formas pronto nos permite descubrir en ellos un *tema* recurrente que se tornará así familiar, comprensible y deleitable: el tema de una secuencia, la eurritmia de un edificio, el período de un sonido, la melodía de una suite. La propia historia del arte nos ofrece un surtido de «estilos» con los que identificar una obra como renacentista, barroca o surrealista. Bien aleccionados, ahora podremos apreciar en las obras mismas aquello que Wölfflin, Riegl o Panofsky nos han dicho ya que íbamos a encontrar en ellas: formas lineales, aéreas o tectónicas; perspectivas cromáticas, inflexiones compositivas, etc. Y quien dice arte dice política: tales eran los conceptos con que desde el escaño me permitían ahora identificar fenómenos políticos que antes se me amontonaban, inconexos, en el oído o en los ojos.

Todo eso son hechos, conforme. ¿Pero son hechos «estéticos»? ¿Son experiencias realmente «desinteresadas»? No, no lo creo.

Es evidente que de desinteresados tienen más bien poco. Nada más *interesado* que estos esquemas con los que intentamos neutralizar la inquietud que nos provocan las cosas nuevas. Nada más laborioso que los esfuerzos por encontrarles una ley inmanente que las haga asimilables a nuestras neuronas. Más que buscar un placer en ellas, parece que queramos huir —teoría mediante— del dolor, o del temor, que las cosas nos producen. Ocurre como en aquel chiste:

—¿Y por qué te das esos martillazos en la cabeza?

—¡Es que cuando paro me da un gusto...!

¿Y no será un alivio similar el que experimentamos al reconocer las cosas, es decir, cuando cesan de golpearnos, puras u duras, en los sentidos y se dejan disolver (identificar, entender, clasificar) por o a partir de ellos? Es lo que Proust llamaba «superar el sufrimiento particular extrayéndole la ley [...] ; olvidar su causa encontrándole la esencia, aceptar el mal físico que nos causa a cambio del conocimiento espiritual que nos aporta». Es la descarga (emocional) que sigue al reconocimiento (intelectual) de aquello que poco antes experimentábamos como una impresión bruta, sin forma ni perfil. Y los ejemplos podrían multiplicarse. Pero el hecho continúa siendo el mismo: este placer o alivio será teórico, científico, terapéutico si se quiere. Pero en ningún caso es «estético», por mucho que una obra de arte o una sinfonía nos lo procure. ¿Cuándo aparece, pues, el placer estético?

4.3. Des-reconocimiento

El placer estético empieza únicamente cuando a aquel reconocimiento sigue un nuevo desconcierto —un des-reconocimiento, por así decir—. Y dura sólo mientras se nos han averiado las ideas hechas y no hemos tenido tiempo aún de repararlas; cuando la experiencia nos ha pillado a contrapié, nos hace perder el equilibrio, y caemos una vez más de bruces sobre las cosas o las obras que teníamos por más conocidas. Es entonces cuando llegamos a ver con admiración lo más natural del mundo y podemos alcanzar ya la última sofisticación estética: mirar con naturalidad lo que es artificial. Entonces, sólo entonces, perdemos el ansia del esnob o el advenedizo y adquirimos la serena y segura capacidad de embeleso de los auténticos indígenas de la cultura; de todos aquellos que saben recuperar creativamente el «efecto mareo» que les suscitaron las cosas «la primera vez».

Para llegar a «indígena de la cultura», sin embargo, no basta con ser un cosmopolita *blasé*, que ya sabe de qué va todo y anticipa siempre lo que ha de venir. Cierto que, si somos melómanos, disfrutaremos ya esperando el segundo movimiento de la *Octava*. O, si somos arquitectos, apreciaremos en las obras de McKintosh el excepcional ejemplo «de un *art nouveau* que recupera el mundo artesanal en el contexto de la Revolución industrial», etc. No importa; el cumplimiento de la expectativa musical o la identificación del caso arquitectónico puede procurarnos un placer teórico y pue-

de ser incluso condición de la experiencia estética. Pero de propiamente estético no tienen aún nada. Nada que ver, por ejemplo, con el des-reconocimiento que yo sentí al ver de nuevo el Kikanku-ji, o el que experimenté visitando la propia casa de McKintosh: un sentimiento de lo que uno ve es demasiado, literalmente de-ma-siado. Las formas y los materiales, las calidades y las entregas se multiplican a tus ojos más allá de lo que sabes decir, de lo que puedes entender, de lo que sabrías imaginar. Es como si la experiencia no le cupiera a uno en el cuerpo ni en la mente, que se sienten así maravillosamente trascendidos y violados. Una sensación, ésta sí «estética», que he experimentado también en los lugares o momentos más insospechados, y que me ha impresionado más cuanto menos la esperaba. ¿A qué lugares me refiero? Pues en la propia política, por ejemplo, cuando me he visto sobrecogido por el número de datos, contactos, informaciones, pasiones personales o intereses internacionales que se conjugan en una decisión (una decisión que antes hubiera entendido tanto y tan bien desde Marx o desde el periódico de turno, pero que ahora vuelvo a no entender, maravillado). O en el amor, cuando he descubierto que en una mujer era real lo que no había sabido imaginar ni considerar siquiera posible, y que sus ojos o su gesto me golpeaban siempre de nuevo.

Ahora sabía lo que quería responderle al amigo que hablaba de mi «visión estética de la política». No. «Estético» no es sentir que *our dreams become true*, sino todo lo contrario: comprobar que lo verdadero trasciende nuestras previsiones o expectativas. No es, pues, una experiencia de nuestra imaginación, sino de su ruptura; del exceso de la realidad (o del arte) sobre nuestra capacidad de asimilarlos. De ahí que no apreciemos ni hagamos honor de veras a una obra mientras no tengamos la sensación de que ella rebasa o incluso embota nuestra propia capacidad de experimentarla —y que nos *contagia*—. Es un contagio contra el que habíamos secretado anticuerpos «reconocedores», pero que, de repente, un día, volvemos a sentir como un nuevo «trancazo» estético.

Nada que ver, pues, con aquel «apetito de significación» kantiano o proustiano, obstinado en anular el desajuste personal que nos impide vivir reconciliados con el mundo; en recrear la transparencia del paraíso perdido de nuestra infancia. Este designio de Kant y Proust se para en el momento anterior (Estadio 2) que es cuando adquirimos, por así decirlo, la *inmunidad teórica*. El nuestro, por el contrario, no culmina hasta el día en que, en una casa McKintosh o en un cuarteto de Beethoven, descubrimos que aquellos anticuerpos reconocedores han producido a su vez la mutación del propio

virus, de modo que volvemos a ser vulnerables a él. Es ahora y aquí cuando hemos adquirido por fin una nueva especie de vulnerabilidad: *la inmunodeficiencia estética.*

Lo que no podemos abarcar, que nos rebasa o nos desarma: aquí y sólo aquí empieza la experiencia estética por poco que tengamos aún el coraje —otros lo llamarían frivolidad— de no quererla domeñar, y nos dejemos conducir, leves y emocionados, por ella.

¿Pretensión imposible? Quizá no tanto. Así como la última conquista de un estilo que se quiere perfecto es desaparecer tras lo que describe, así la culminación sería aquí que mis reflexiones o divagaciones adquiriesen el propio espesor de sus estímulos. ¿Operación difícil? Sí, y mucho. No es nada sencilla, y menos cuando debe parecerlo. *Es el arte de profundizar, pero sólo hasta* cierto *punto, justo antes de que la anécdota se nos disuelva en pura categoría. Es el trabajo arduo y delicado de ir hilvanando conceptos y experiencias antes de que ni unos ni otras pierdan plasticidad y se coagulen, de mezclar la forma y el instinto en proporciones exactas, de negociar las intermitencias de la dispersión y las ineluctables geodésicas de la obsesión, de mantener el ritmo acompasado de la sístole intelectual y la diástole sensual, de administrar con sabiduría los propios puntos ciegos, que son tantos...* Una tarea difícil y precisa que hasta aquí el autor no ha acabado de solventar, y que en más de una ocasión todos hemos rehuido. En efecto, ¿quién no conoce el miedo que producen los propios paisajes anímicos de geometría variable, las figuras de una conciencia que ha abandonado el piñón fijo?, ¿quién se atreve a dejarse tranquilamente contaminar por los acontecimientos, a tomar los propios juicios como una simple muestra o síntoma del objeto que los ha estimulado?

Lo que esta actitud pasiva y receptiva pone en juego, eso mismo que nos fascina y aterra, es la experiencia de una nuda realidad que parece cuestionar nuestra plácida instalación en la dicotomía objeto-sujeto. Desconcertados, ahora comprobamos que las resonancias que en nosotros produce un cuadro, un niño o un parlamento son aspectos sustantivos de los mismos; que nuestro agrado o irritación, su huella en nuestra piel y el negativo que forman en nuestra alma, también *les* pertenecen; que su repercusión sobre nosotros *les* repercute. El sólido mundo de los objetos parece ceder ahora al mundo sintomático de los *skandals* budistas: reacciones de la sensibilidad, figuras de conciencia, asociaciones de la memoria...

Esta tesitura, entiéndase bien, no es sólo diversa del apetito de significación y reconocimiento que hemos visto en el Estadio 2: es exactamente la inversa, su contrapunto. Pues si allí buscamos un

orden para las cosas que entran en nuestra cabeza o se conservan en nuestro corazón (la magdalena de Proust, el buitre freudiano de Leonardo), ahora en cambio vemos difuminarse los umbrales que separan y aíslan lo que pensamos, sentimos, recordamos o deseamos. Las cartas se barajan, se confunden los papeles... Una operación implacable que no se puede llevar a cabo sin una dosis considerable de dureza hacia uno mismo —y sobre todo hacia los demás.

Los ejemplos no faltan. Vemos a Giorgione trasmutando las personas en comparsas o monigotes al fondo de sus paisajes. A Flaubert, «mostrándolas como se hace con los mastodontes o los cocodrilos, convertidas en espantajos y metidas en frascos de formol»; o a Proust haciéndolas «reflejos inconscientes y fragmentarios de una divinidad». (*Car ces pages, si elle —Albertine— avait été capable de les comprendre, par cela même ne les aurait pas inspirées.)*

Ahora bien, eso de dejarse vehicular por la pura experiencia prescindiendo de nuestro «interés» emocional o racional en ella, exige también una notable falta de carácter: una debilidad de hierro.

—¡Qué causalidad! —dice el crítico (del Estadio 2).

—¡Qué casualidad! —dice el artista (del Estadio 3).

Reconocer el carácter casual y contingente de lo que nos afecta y querríamos que fuera necesariamente así o asá. No condescender en la «necesidad de necesidad» que siempre pedimos a críticos o políticos. *Saber ver lo que rebasa nuestra comprensión y gozar de lo que rompe nuestras expectativas. No tener nuestra capacidad de ver o sentir limitada por nuestra capacidad, digámoslo así, digestiva. No dejarse seducir por los pensamientos ni adular por los propios sentimientos. Respetar las formas fugaces; saber seguir su secuencia sin convertirlas en sistema; llegar a des-reconocerlas una y otra vez cuando, siempre nuevas, reaparecen; mantenerse en ese ínterin en que se nos han roto las ideas hechas y no hemos tenido aún ocasión de renovarlas.* He ahí la experiencia —nunca sin riesgo— que el creador nos procura siguiendo el llano consejo de Manolo Hugué: «El escultor, si tiene que hacer una vaca, ha de ser una vaca: no una vaca sentimental y decorativa, ni lo que el escultor cree que debería ser una vaca».

O retomando quizá la formulación orsiana —canónica— en el *Decálogo del paisajista*:

—El primer deber del paisajista es no formar parte del paisaje.

—La medida del paisaje eres tú, el paisajista.

—Pero tú no eres el protagonista. El protagonista del paisaje es el paisaje.

ESTÉTICA DE LA MÚSICA Y DE LA DANZA

Francisco José León Tello

I. ESTÉTICA DE LA MÚSICA

1. *Observaciones metodológicas*

El concepto de creación es analógico. El análisis de la resolución estética de factores anestéticos en la obra de arte permite profundizar en su verificación en las denominadas Bellas Artes. La investigación de la música aparece particularmente idónea para su clarificación: no es extraño que en la Antigüedad se extrapolara sus resultados a todas las artes (desde Vitruvio, la inclusión de conocimientos musicales en el plan formativo de los artistas se convierte en teoría común de los tratadistas) y que poetas y artistas de nuestro tiempo hayan aspirado a asumir en sus obras la razón y las propiedades de la forma musical. Por esto, se ofrece a continuación una reflexión sobre sus posibilidades semánticas, sus relaciones con la sociedad y la naturaleza, su incidencia práctica y ética en el oyente y los caracteres que definen su estética. Como se verá, para terminar invierto la formulación tradicional de su inserción en el orden cósmico.

En *Hipias el Mayor* Platón recordaba un antiguo aforismo griego: las cosas bellas son difíciles. Esta dificultad se acentúa en la música; no basta escuchar: la investigación de la partitura precisa especialización musicológica; más aún: conocer la intención del compositor, razón de sus orígenes; también la del intérprete, que ha de estudiarla para exteriorizarla, presentarla. Los filósofos con sensibilidad estética clarifican los problemas del arte y de la suce-

sión estilística; pero en la elaboración de su pensamiento sobre la música deberán atender a las fuentes indicadas; asimismo a la crítica, a la historia, ambas con tan importante desarrollo a partir de la Ilustración (historias clásicas de Hawkins y Burney; estudios históricos del padre Martini). El interés romántico por el pasado (recordemos el deslumbramiento de Liszt ante la audición en Roma de polifonías renacentistas) favoreció la publicación de monografías: impronta en la cultura musical del análisis de Hoffmann de los tríos de Beethoven, críticas de Berlioz y Schumann, escritos de Wagner, etc.; publicaciones de los libros de Baini, Winterfeld, Forkel, Jahn y A. Marx dedicados a Palestrina, Gabrieli, Bach, Mozart y Beethoven; más tarde los trabajos de Spitta, Kieseweter, Fétis, Ambros. Y, entre nosotros, Barbieri y Pedrell informan e impulsan. Con las de Gerbert, las ediciones de los tratados medievales de Coussemaker constituyen un *corpus* insustituible. La aplicación de las metodologías positivistas hizo posible no sólo el desarrollo de una historiografía musical estricta sino la apertura de vías científicas de investigación musicológica: *La ciencia del arte* de Dessoir y Utitz tiene relación con la *Musikwissenschaft*; estudios de acústica, psicología, sociología, etnografía, etc., de evidente interés (Helmholtz, Riemann, etc.), que no superan el plano científico, pero aportan abundantes datos para la reflexión filosófica. El análisis de las causas que han motivado la adopción del principio de la tonalidad y el examen de la correspondencia entre la estructura física del sonido y la psicológica del oído constituyen premisas necesarias para la estética del lenguaje y de la percepción de la obra. En la creación el músico de vanguardia ha experimentado con los sonidos (laboratorios de acústica) de modo análogo al hombre de ciencia, pero, como escribía Stockhausen, no deja de acuciarle el viejo problema de «cómo puede existir un mundo sonoro que lo comprenda todo».

El estudio de la música en las sociedades primitivas y en los distintos pueblos permite establecer hipótesis sobre su origen y empleo: cantos y danzas con destino religioso, prácticas relacionadas con la magia. Pero no sólo comparación de culturas: investigación del canto o mera emisión de sonidos en los animales que Darwin y Gurney interpretan como expresión del instinto sexual, en polémica con Spencer (atribución del origen de la música al desarrollo del lenguaje de las emociones y sentimientos) y Wallaschek (explicación de la melodía y la armonía como intensificación de los efectos expresivos del ritmo). Según se observa en Ch. Parry, resultaba sugerente remitir el concepto de evolución al de progreso, tan difundido desde la Ilustración. El análisis de los conceptos

de evolución y mutación ofrece indudable interés para el estudio de la sucesión estilística y de la diferencia de actuación entre hombre y naturaleza.

El desarrollo de la lingüística tuvo implicaciones en la investigación musical: análisis de la obra en cuanto significante (Nattiez, Hirbour, etc.) o desde el punto de vista del significado y de su incidencia en la percepción (M. Imberty), nuevos criterios sobre la relación de música y poesía en la música vocal (N. Ruwet, M. Pagnini, etc.). Las distintas orientaciones de la lingüística han enriquecido la teoría del análisis musical (H. Schenker, H. Kretzschmar, A. Schering, R. Reti) y diversificado la temática de las investigaciones, aunque no toda la crítica la ha asumido. Por otra parte, el estudio del lenguaje supone obligatoriamente atender a los aspectos psicológicos, sociológicos, semánticos, etc., que conlleva, recurrir a las distintas escuelas contemporáneas de estas disciplinas. La revolución realizada por la música de vanguardia ha afectado a todos sus componentes (creación, interpretación, producción sonora, criterios de estructura, registro de conservación y difusión de obras, etc.) y ha abierto campos a la investigación lingüística y musicológica. La historia de una composición comienza cuando su autor la termina (observación con relación al arte y a la literatura de Heidegger y Unamuno): los nuevos medios de comunicación social permiten precisarla, añadiendo un nuevo tema a la estética, de singular interés para el estudio sociológico de la evolución del gusto[1].

Con independencia de la mayor o menor atención que el filósofo pueda dedicar a la música cabe aplicar sus principios metodológicos: como recomendaba Combarieu, diferentes vías de acercamiento a la ilimitada riqueza de sugerencias del arte. La correspondencia que se advierte entre estilo de pensar y de componer es problema que atañe a la historia de la cultura; fenómeno que se produce en todas las épocas; Leibowitz señalaba la correlación entre la dodecafonía de Schönberg y la filosofía de Husserl; sin embargo no siempre hay coincidencia: apoyo u oposición del filósofo a los movimientos artísticos. Desde el punto de vista temático, la incidencia de las ideologías en la música instrumental ha sido menor que en las otras artes, si bien pueden citarse casos de inspiración filosófica, como los poemas sinfónicos de R. Strauss. A la inversa, la vinculación se ha manifestado quizá más fecunda, puesto que la reflexión sobre la música ha abierto caminos de

1. Por ejemplo, H. H. Eggenbrecht, *Acerca de la historia de la acogida de Beethoven*, 1972.

investigación de gran interés: citemos el caso singular del pitagorismo.

Sorprende la larga duración de los principios de esta escuela: se proyecta hasta nuestros días; influyen sus planteamientos en las aspiraciones interpretativas del universo de otras filosofías. La frecuencia de las menciones de la música en los diálogos platónicos muestra su práctica habitual en la civilización griega. Poetas y tratadistas crean y asumen las leyendas sobre su origen, que vinculan con los dioses y las fuerzas sobrenaturales; empleo de cantos y danzas con intención religiosa, con prácticas relacionadas con la magia. Parece que en la escuela se refleja esta mística del sonido, pero al mismo tiempo racionaliza el mito, porque aun de modo oscuro e instintivo la magia anticipaba la doctrina significativa del número. La reflexión sobre la música no sólo fue tema: se erigió en la base de su pensamiento. Los principios que informan la filosofía y la ciencia pitagórica hay que recogerlos y sistematizarlos a partir de los escritos de los diferentes autores que en distintos momentos de la cultura grecolatina la configuran y representan: Filolao, Arquitas, Euclides, Nicómaco, Arístides, Capella, Macrobio, etc. No hay unanimidad doctrinal entre los tratadistas: algunos, como Aristóxenes, Dídimo y Ptolomeo, difieren en la teoría del juicio estético o en la estructura de la escala.

Los músicos griegos habían creado una lengua musical, fundamento de la que ha desarrollado la cultura europea. Pitágoras habría iniciado la investigación de su teoría. Se le atribuye que, desde la experimentación, advirtió que el sonido se producía por el movimiento de un cuerpo (cuerda, columna de aire contenida en un tubo, pergamino) cuyo tono dependía de su extensión, expresada en número: cada especie, cuya igualdad percibía el oído, definida por el mismo número. A la vez descubrió la causa de la distinción que los prácticos efectuaban entre consonancia y disonancia: la ley de las relaciones simples establecía la superioridad de la primera y la erigía en explicación del principio del orden. Esta observación implicaba un hecho de singular interés: ponía de manifiesto la importancia estructural del principio de relación; una composición no es una suma de sonidos sino una sucesión de intervalos, es decir, de relaciones de cada tono con el anterior y el siguiente. El pitagorismo extendió la investigación a las otras artes, a la estructura y fisiología humana, a los ritmos planetarios y obtuvo el mismo resultado: la ley de la consonancia fundamento del orden cósmico. En virtud de la correlación, desde la música apertura a la armonía universal. Por esto, Vitruvio y los *rethores* grecolatinos la incluían

en sus planes de estudio. Al mismo tiempo aplicación generalizada de la terminología musical: música mundana, humana e instrumental. El término «música» adquiere, pues, significación analógica: por un lado, investigación del orden abstracto en la música propiamente dicha y en el arte, en el hombre y en el cosmos, por otro creación e interpretación de las obras; lo mismo ocurre con la palabra «armonía» y las que designan los sonidos de las escalas, los intervalos, las consonancias, etc.: utilizadas para designar los planetas, las potencias del alma, etc. Reducido a número el orden musical, la música especulativa es incluida en la matemática. El número, esencia y razón de la inteligibilidad de las cosas y de las relaciones; representa el orden del universo porque lo fundamenta. Definido el sonido como movimiento, no era ilógico su reconocimiento en los desplazamientos siderales: se trataba de encontrar argumentos para negarlo o para explicar su inaudibilidad; en el primer caso todavía tiene interés la lectura de los aducidos por distintos autores de la Antigüedad, especialmente por Aristóteles; en el siglo XVIII aún se planteaba el problema.

La ideología pitagórica se enriquece y matiza en sus relaciones con otras escuelas como la platónica, la neoplatónica y, especialmente, con los autores cristianos. A pesar de que san Agustín escribió una célebre definición de la música como arte y de que en las *Confesiones* dejó testimonio de su sensibilidad estética, en *De musica* —en su mayor parte tratado de métrica— y en otros escritos profundizó en sus principios y, por su prestigio, contribuyó a su difusión: confirma la distinción entre música especulativa y práctica, entre juicio intelectual y sensorial; más que a la estructura del cuerpo, refiere al alma la música humana. Los pitagóricos constatan el orden en la naturaleza, en el hombre y en el arte, Platón lo remite a las ideas, los autores cristianos, a Dios.

En el período de transición entre las Edades Antigua y Media Boecio, Casiodoro y san Isidoro recogen y transmiten la estética de la Antigüedad en su doble componente clásico y cristiano. La ideología pitagórica adquiere sistematización en Boecio. Se consolida la triple división de la música: el hombre inmerso en el orden universal que proyecta en sus obras; el problema de la verificación sonora de la música sideral pasa a segundo plano. El artista crea e interpreta según reglas empíricas; el filósofo y el matemático investigan y dan razón de las mismas. La correspondencia entre la música humana y la instrumental funda el goce estético, la capacidad expresiva y su influencia en el hombre, distinta según la estructura modal. Por encima del placer sensorial, el abstracto de su investigación;

la coincidencia entre el juicio de la razón y del oído es consecuencia de la ley de la armonía, pero en caso de discordancia ha de prevalecer el racional sobre el auditivo. Desde esta base se confirma la inclusión de la música en el *quadrivium* y su integración en la estructura educativa, primero de las escuelas palatinas y monacales y después de las universidades. En ellas fue libro de texto las *Etimologías* de san Isidoro, en las que figura una frase que es preciso destacar, porque resume toda la estética del pitagorismo: «Itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta, nihil enim est sine illa». Sorprende el elevado número de tratados medievales de música conservados. Los correspondientes al ciclo carolino y sus inmediatos continuadores (Beda, Alcuino, Rabano Mauro, Aurelio de Reomé, Regino de Prüm) copian o compilan, especialmente a Boecio y san Isidoro. Escoto Eriúgena no divide, unifica; integra cosmos, hombre y naturaleza en una misma sinfonía; anticipa la visión optimista de Leibniz. No decae la influencia de la estética clásica recibida a través de los autores de transición al Medievo. Se advierte especialmente la de Boecio en las amplias sumas de Aribon, Cotton, Lamberto, Jerónimo de Moravia, Walter Odigton, Vicente de Beauvais, Jacobo de Lieja y Tunstede. Aparece también en los tratados con mayor dedicación a temas técnicos, como los atribuidos en principio al monje Hucbaldo, *De harmonica institutione*, *Musica Enchiriadis* y *Schola Enchiriadis de arte musica*, el escrito por Engelberto, etc. Gil de Zamora sigue más a san Isidoro. Característica de la estética medieval es la incidencia de contenidos cristianos en la teoría clásica: cantos y estructuras se convierten en símbolos (Aribon, Oloth de St. Emmeran, Marchettus de Padua); a veces, se aplica iguamente la alegoría plástica a la música (Abelardo de Bath); llega así a este arte la tendencia medieval al lenguaje figurado. Por otra parte, se delinea también una actitud de independencia: Guido de Arezzo recomendaba que no se pusiese en manos de cantores el tratado de Boecio; junto con este autor, Engelberto seguía también a Guido y Aribon. Grosseteste se mostraba precursor del desplazamiento de la acústica matemática hacia la física, Grocheo prescindía de las músicas mundana y humana y Juan de Muris era consciente de su oposición a Boecio. Estos intentos de separación proceden de autores más centrados en la técnica que en la estética.

En el Renacimiento Salinas culmina una brillante serie de aportaciones a la teoría de la música: Ramos de Pareja, Fogliano, Zarlino, Glareano; se aspira a concordar teoría y práctica en el lenguaje musical; el desarrollo de la matemática permitía acentuar la

validez de la demostración; Salinas muestra además conocimiento directo de tratados de la Antigüedad. Evolucionan la estética y el estilo, pero no el soporte doctrinal, la creencia en la proyección de leyes eternas en la forma musical: continúa la denominación de los planetas con los nombres griegos de las notas (Ramos de Pareja), la atribución de las proporciones de las consonancias perfectas a las relaciones entre las potencias del alma (Fox Morcillo, traductor y exégeta de Platón; Salinas), el reconocimiento de la armonía universal verificada en el triple plano de la división tradicional de la música integrada en el cuadrivio (Ramos, Sánchez de Arévalo, Alfonso de la Torre, Guillermo de Podio, Maestro Escurialense, Pedro Ciruelo, Juan Bermudo, Salinas). Junto a seguidores de Boecio, matices isidorianos: en todo caso, continuidad. Interés particular puede tener alguna argumentación contra la música sideral (Domingo Marcos Durán) y, sobre todo, el planteamiento netamente jurídico de la práctica del canto en la iglesia por el canonista Martín de Azpilcueta.

Sin la proyección de observaciones personales, la reiterada exposición de los conceptos pitagóricos se convierte en retórica. Sin embargo, el progreso de la matemática, física y astronomía abría nuevos planteamientos al estudio científico de la estética y de los elementos de la técnica musical (Descartes, Newton, Galileo, Kepler, Copérnico): música de las esferas, evaluación de intervalos, escala, tonalidad, acordes armónicos, normas contrapuntísticas, ordenación rítmica. Se amplía el campo de las investigaciones (observaciones de Kircher sobre el canto de las aves, por ejemplo). Nada de *bene modulandi*: Pedro de Ulloa reduce la teoría de la música a problemas matemáticos y, como Spinoza, la razona *more mathematico*. Con formulación audaz, desde el punto de vista teológico, André funda la inmutabilidad de la belleza en la antigua relación entre racionalismo y platonismo.

Las investigaciones de la física del sonido iniciaban una nueva metodología acústica de singular proyección futura: la especulación sobre este arte se desplazaría del cuadrivio a la física; sin embargo, el tratadista A. Lorente, por ejemplo, consideraba a la música arte y ciencia y Tosca incluía en su definición el doble aspecto físico-matemático. En realidad, la física vino a confirmar aspectos tan importantes como la teoría y evaluación de las consonancias en la enumeración definitiva de Ramos de Pareja o la tesis del orden universal. En el voluminoso tratado de Nassarre coinciden racionalismo y empirismo, pero se recogen igualmente doctrinas fundamentales del pitagorismo tradicional. El título del tratado *Armonía universal* de

Mersenne es bien explícito. El mismo Descartes no es ajeno a planteamientos tradicionales como la distinción entre música abstracta y real y la subordinación del juicio sensorial y del goce auditivo a la razón. Leibniz expresó admirablemente la percepción, aún inconsciente, del orden universal a través de la música: «exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi»; la antigua armonía de las esferas concebida ahora como armonía preestablecida.

El análisis físico puso de manifiesto la naturaleza vibratoria del sonido, con lo que se ponía fin a la polémica secular sobre la realidad sonora de la música sideral. Al mismo tiempo, el descubrimiento del sorprendente y admirable fenómeno de la disposición igual del orden de los armónicos en todos los sonidos confería argumentos científicos al uso del acorde perfecto mayor como base de la armonía y de la tonalidad y refería la estructura musical creada por el compositor a un principio universal. El músico objetiva su propio mundo, pero también su dependencia de estas «leyes eternas de la armonía». En sus obras religiosas J. S. Bach ofreció una interpretación teológico-musical de esta ideología. Desde la acústica física Rameau establecía la teoría de la armonía. En su iniciación, la historiografía también encontraba en el racionalismo una vía metodológica: descubrir las leyes universales que subyacen por debajo del cambio de estilos; actuar con objetividad en el juicio. Pero la música no es sólo razón sino también sensibilidad y sentimiento. Por esto las composiciones de Rameau, las del mismo Bach, Couperin, Händel, Vivaldi y D. Scarlatti constituyen la mejor expresión de la convivencia de racionalismo y empirismo en la cultura europea de la época.

Sin embargo la radicalización de esta última ideología en sus distintas tendencias se reflejó en una acentuación de la subjetividad y de la referencia del juicio al sentimiento. Las Academias de Bellas Artes (San Fernando de Madrid, San Carlos de Valencia y de México) salvaban la universalidad del juicio mediante reconocimiento de carácter paradigmático en el arte grecolatino; Kant en el desinterés: cuando tuvo noticia de la regularidad del fenómeno físico armónico se planteó rectificar su injusta colocación de la música en el cuadro jerárquico de las artes. La influencia de la escuela escocesa, de los tratadistas más avanzados de la *Enciclopedia* y de la nueva sensibilidad aportada por los escritos de Rousseau se reflejan en una crítica de la estética tradicional de la música. Desde Roma la formulaba el filósofo valenciano Eximeno, quien se oponía resueltamente al pensamiento secular matemático, al racionalismo del tratado de Rameau y al planteamiento físico de Euler y Tartini. Sin embargo, el Idealismo recupera con mención específica y literal el recuerdo del pitago-

rismo: Schelling se opone a la interpretación empírica de la música de las esferas y, como la vieja escuela, acude a términos musicales para expresar el orden cósmico; lo mismo Schopenhauer. Pero Schelling ofrece una visión dinámica que va a influir en el Romanticismo: refiere la antigua tesis al ritmo temporal más que a la estructura espacial. En todo caso, como escribiría Mazzini, la música es eco del mundo invisible, armonía de lo creado.

En este período artistas y estetas reiteran la referencia hegeliana de la música al sentimiento. Posteriormente S. Langer explicaba la relación por la semejanza de las estructuras musicales con nuestro mundo emocional: proyección de nuestro ritmo vital en la conformación de las composiciones. San Isidoro ofrecía una interpretación fisiológica; en nuestro tiempo se establece una relación psicológica: para F. Torrefranca la música es «símbolo espiritual», correspondencia de la forma con la estructura del espíritu.

Identificación con las fuerzas instintivas de la naturaleza, unión de Dionisos y Apolo como en Pitágoras mito y razón, concepción metafísica frente a divertimiento. Barce veía en las músicas de vanguardia la realización del principio panmusical nietzscheano: como pensaba el compositor Cage, la razón inmanente en la estructura liberada de las antiguas categorías formales para abarcar lo real en toda su inmensidad y sutileza. Racionalismo en devenir; pero no debemos olvidar que otro músico representativo de la misma tendencia innovadora, Luis de Pablo, escribía en 1968: «Quien no sienta para cada obra una formación interna como una poderosa e irresistible presencia, no puede ser considerado como creador genuino [...] Y un orden, sea cual fuere, admite una plasmación numérica, lo cual no significa en absoluto una limitación, sino la constatación de un simple hecho». Tras de la fructífera aplicación de las metodologías positivistas a la teoría de la música, las distintas corrientes filosóficas posteriores ofrecen fecundos principios para la investigación de su estética.

Es cierto que sus creadores se han ocupado más de la literatura o de las artes plásticas, pero, según comprobaremos a través de este trabajo, sus ideologías iluminan igualmente la reflexión sobre la música y la danza; sin olvidar, sin embargo la vigorosa impronta del racionalismo antiguo en sus respectivas historias.

2. *Música y expresión*

Todas las artes son expresivas, la literatura, paradigma de esta función; Miguel Ángel lo comprendió bien: pidió a su escultura

que hablase. Como el escritor, el músico lo hace a través del sonido, pero articula sólo vibraciones en estado físico puro, sin previa determinación semántica como la sílaba y la palabra. En cambio, tensa casi hasta el límite de la audibilidad los parámetros sonoros de tono, intensidad y timbre y ordena con rigor las duraciones, lo que, como afirmaba el compositor F. Mendelsohn, permite la transmisión de una riqueza de vivencias afectivas, a la que la poesía no puede aspirar. En efecto, el carácter indefinido del sentimiento es difícilmente comunicable por la palabra, demasiado precisa en su acepción; constituye, en cambio, por su inefabilidad, el área específica de la expresión musical. Desde la Antigüedad los músicos de todos los pueblos han elaborado repertorios melódicos en los que se proyectan sus rasgos atávicos porque reflejan al hombre y a la sociedad: nanas y *threnos* fúnebres, canciones religiosas y profanas, laborales y de ocio; especialmente los grecorromanos establecieron una casuística significativa de fórmulas melismáticas que los tratadistas recogieron y reiteraron durante muchos siglos.

La estética ha reconocido este hecho: traducción por las partituras de las afecciones más íntimas del alma, sentimientos individuales y particulares, cuya versión musical permite vivirlos en su universalidad, implícita en la forma, y, como observaba Schopenhauer, desvirtuada por los oyentes que escuchan la obra con imaginaciones de experiencias propias; expresión del sentimiento en sí mismo y proyección del dinamismo orgánico de nuestra esencia temporal, aspectos que han sido advertidos por distintos autores como Wakenroder, S. Langer, G. Brelet, etc. Aunque la referencia a la afectividad sea general en todas las épocas, se acentúa en la reacción empírica, sensista y sensualista frente al racionalismo. Sin embargo, los criterios estilísticos neoclásicos impulsan un ideal de moderación; en contra de la complejidad de la polifonía barroca o de virtuosismo melismático del aria de ópera del mismo período, se propugnaba la restitución del principio renacentista de unión entre texto y música con una melodía con acompañamiento instrumental concebida con sencillez y elegancia, en la que el canto se limitara a la acentuación semántica de la poesía.

Tras de Rousseau, Gretry, el grupo *Sturm und Drang*, etc., la estética de la expresión del sentimiento se convirtió en ideología propia del Romanticismo. Un amplio espectro temático inspira *lieder*, óperas, ballets, obras instrumentales y sinfónicas. En la sonata de *Los adioses* o en la *Sinfonía pastoral* Beethoven desarrolla un poético esquema argumental; en la *Novena sinfonía* la tensión expresiva requiere el canto, que más tarde incorporaría también

Mahler a la orquesta. El desarrollo de los principios beethovenianos, de Weber y Schubert lleva a la creación de formas tan representativas de la época como las *Romanzas sin palabras* para piano de Mendelssohn y los poemas instrumentales, especialmente pianísticos, no sólo sinfónicos (Chopin, Liszt, Berlioz, Schumann). Liszt confesaba curiosos impulsos de sinestesias. En el siglo XX compositores como R. Strauss han continuado el poematismo y el expresionismo ha tenido amplia repercusión en el vigoroso sinfonismo de Béla Bartók, en los textos de Bloch y en los escritos y obras de Schönberg y de sus continuadores Berg y Webern. Adorno criticaba el experimentalismo de vanguardia (objeción a las prácticas de Cage), pero sería errónea una visión unilateral puramente formal de este movimiento: basta considerar los títulos y la significación humanista y comprometida de muchas obras (por ejemplo de C. Halffter).

No sólo el ámbito de las pasiones y emociones, los estetas han confirmado otras aspiraciones expresivas del compositor en la génesis de la obra: traducción de un orden y signo de una realidad psicológica; manifestación de una cultura que al mismo tiempo crea (Heidegger lo observaba también con ejemplos de otras artes: análisis de un templo griego y de un cuadro de Van Gogh); elevación del espíritu en la contemplación de la Idea y de lo Absoluto bajo la forma del sentimiento (Hegel); aprehensión de la realidad inaccesible al razonamiento conceptual; revelación del alma viviente de la naturaleza, de la realidad en su dinamismo, de la esencia del mundo, de la forma en sí misma. Schopenhauer declaraba la superioridad de la música sobre otras artes por ser objetivación directa de la Voluntad; la estimaba verdadera metafísica, más elevada incluso que la filosofía (S. Langer indicaba con razón que no cabe establecer jerarquía entre las vías filosófica y musical porque son distintas y no permiten cotejo comparativo). Por otra parte, expresión también de conceptos: el canto gregoriano, las polifonías de Palestrina, Gabrieli, T. de Victoria, Cristóbal de Morales, Orlando de Laso, los corales y pasiones de J. S. Bach, etc., constituyen verdaderas lecciones de teología musical. Pero no versión puramente intelectual: traducción de los sentimientos anejos a la vivencia de las ideologías.

En otro ámbito, traducción, racionalización y clarificación en la forma musical del inconsciente y subconsciente personal y colectivo, de la psicología profunda, de los complejos de raza y de época: aflora especialmente esta temática en la música nacionalista y popular (ballets de Falla, cancionero flamenco y de los distintos

pueblos, obras de Gershwin, escuela de jazz, etc.). En todo caso, aun la música más objetiva es siempre expresiva porque exterioriza al menos el talante personal y artístico del compositor. Aristóteles incluía la expresión en la teoría de la mímesis: la imitación musical de las pasiones equivale a su manifestación. El prestigio de la *Poética* explica la vigencia de esta doctrina, que, en nuestros días, a pesar de la oposición suscitada, comprobamos, por ejemplo, en Lukács. En el siglo XVIII motiva alguna ambigüedad expositiva en la filosofía de la música de D'Alembert y Rousseau; la expresión considerada como imitación del movimiento orgánico derivado de un proceso psíquico y de las inflexiones de intensidad de la voz; indudablemente se trata de una interpretación reductiva en la que el arte creador pierde espontaneidad.

El reconocimiento de una finalidad significativa en las artes obliga a determinar sus elementos semánticos. Por la aconceptualidad del lenguaje musical se plantea el problema de su verificación de los fines expresivos que se le atribuyen; asimismo el de la asimilación y respuesta por parte del oyente. En la música vocal la mediación se efectúa a través de la palabra; la teatral añade el gesto, la escena y el movimiento que intensifican la comunicabilidad. Desde este punto de vista se ha interpretado el canto, particularmente en el siglo XVI en la Camerata florentina y en el XVIII en la Ilustración neoclásica, como mera acentuación semántica del texto poético, no como su traducción. Esta tesis supone un doble criterio estimativo: por un lado, superioridad de la música vocal y de la ópera sobre la instrumental, en la que algunos de estos autores, con total incomprensión de sus caracteres, sólo le reconocían un valor hedonista de entretenimiento y goce sensorial; por otro, preferencia por la melodía sencilla frente a la polifonía compleja que impide la intelección del texto. Desde este punto de vista se produce la oposición de Juan XXII a la escritura contrapuntística del *Ars Nova* medieval y de los estetas ilustrados a la polifonía barroca; asimismo se fundamenta el ideal renacentista y neoclásico de unión de poesía y música y la crítica de los autores que, como Metastasio, parecía que se plegaban al compositor y al cantante. El problema se inserta en la cuestión de la unidad entre las artes y se plantea periódicamente como reacción a los que se proponen expresar más que la letra el espíritu del texto, que queda subsumido en la composición y por tanto no necesita ser aprehendido.

Lévi-Strauss notaba que el escritor parte del idioma de uso común (Hölderlin y Heidegger referían su origen al poeta), lo que no le ocurre al músico. Sin embargo algunos autores han observado

similitud entre la lengua musical y la vulgar y literaria y asumen en sus análisis nomenclaturas y criterios gramaticales: en el siglo XVIII el marqués de Ureña estableció la teoría de esta relación; sin embargo, por sus connotaciones diferenciales, la coincidencia terminológica es puramente simbólica.

Al contrario de los estetas que reducen la música instrumental a mero juego sonoro, hemos observado el reconocimiento generalizado de sus posibilidades semánticas de carácter específico: las propiedades significativas atribuidas a escalas, modos y ritmos se refieren lo mismo a su empleo vocal que instrumental. Algunos autores han ido más allá. Schweitzer pretendió deducir el vocabulario semántico de las obras de J. S. Bach. Conocí hace años a un musicólogo español, Antonio Ribera, que escribía en el curso de partituras famosas los textos que exteriorizaban lo que consideraba que significaban en cada uno de sus momentos y en su totalidad.

Se han propuesto varios métodos y doctrinas para explicar la expresividad instrumental. De nuevo advertimos en la diversidad de sus adaptaciones históricas (clásica, racionalista, idealista, etc.) una justificación basada en la teoría de la armonía universal de la correspondencia entre música humana y música instrumental, que permite a ésta expresar y conmover; asimismo entre la legalidad en la naturaleza (sonido) y el hombre, entre la obra y el movimiento orgánico y fisiológico: coincidencia en la temporalidad; advertimos también resonancias más antiguas en la vinculación entre la racionalidad del número musical, el misterio inefable de la magia y de nuestro mundo afectivo. El desarrollo moderno de la física, de la fisiología y de la psicología facilitó la investigación de la escuela cartesiana (en Valencia el padre Tosca) del problema de las relaciones de la estructura sonora con la sensibilidad emotiva del hombre, así como de la capacidad de influencia del sonido, de tanta importancia para el compositor. El progreso de estas ciencias en los siglos siguientes acentuó el interés por resolver la cuestión, sobre todo con el desarrollo romántico de la estética del sentimiento y con los estudios positivos del sonido, la audición y la percepción. El descubrimiento de las escalas musicales de otros pueblos y la sucesiva división y ampliación de la europea invitaban a buscar la razón semántica de los nuevos tonos. Pero tan importante o más que la de los parámetros acústicos del sonido es la incidencia de su organización rítmica, aspecto fundamental de la estética musical de Schelling. No bastan las antiguas referencias al pulso de las venas o a la regularidad del aparato respiratorio: al proyectarse en su partitura, el compositor ritma desde el espíritu; a la inversa, la

percepción de la métrica se erige en principio de orden para el oyente.

También se ha explicado la comunicación musical mediante las teorías de la asociación y de las formas simbólicas: esta última atribuye a los componentes de la estructura de la composición función de símbolo de carácter peculiar, y distinto del científico, para reflejar el dinamismo de la tensión que se objetiva. Evidentemente esta tesis se verifica especialmente en el sistema de notación, pero ésta es cuestión distinta, como también es diferente el uso metafórico de los términos musicales para expresar otras realidades. Igual que en el color, debe señalarse asimismo la influencia de convenciones, diferentes en cada pueblo: en la composición convergen materia sonora y contenido inspirativo, naturaleza y cultura. Asociación y convención son compatibles.

La práctica analítica era antigua entre los teóricos, lo que hizo posible, por ejemplo, la atribución de efectos, aun legendarios, a las fórmulas modales por la distribución de los sonidos en las escalas: lo comprobamos en los tratados grecolatinos y de canto llano medievales y modernos, teorías cartesianas, investigaciones ya citadas de Rameau, Helmholtz, Riemann, etc. Aunque la metodología estructuralista de Jacobson, Lévi-Strauss, Saussure, etc., tenga primordialmente formulación literaria, su aplicación musical permite profundizar en la interpretación de símbolos, convenciones y semejanzas: división y aislamiento, segmentación de los distintos elementos que integran la partitura en cuanto significante para examinar y aprehender el código de su significación. Por supuesto, el estructuralismo se distingue de las prácticas analíticas precedentes: aporta criterios inéditos al estudio de los elementos del lenguaje musical; no obstante suscita la duda de si en su rigor pueda desvanecerse la inefabilidad estética y significativa de la partitura.

Las nuevas y diferentes orientaciones psicológicas como la reflexología, el psicoanálisis y la *Gestalt* ofrecen vías de singular interés para la investigación del problema de la expresividad desde nuevas perspectivas que enriquecen su planteamiento: los antiguos teóricos no hubieran podido preverlos. Sin embargo, quizás siga vigente la observación de los autores que, como Wackenroder, consideraban misteriosa e inexplicable la simpatía entre la fuerza que emana de la estructura sonora y la afectividad: en nuestros días el maestro Joaquín Rodrigo llegaba a la misma conclusión.

La finalidades anestéticas que puedan estimular la realización de la obra vinculan a este arte con la esfera de los problemas más profundos que tiene planteados el hombre. No obstante Müller-

Freienfels advertía que la creación de un valor artístico, y no la comunicabilidad, es lo que le distingue, pues si no fuera así, J. S. Bach no tenía que haberse esforzado tanto en la composición de sus complejas partituras. Sin embargo, a mi juicio cabe definir la música como expresión: la del ideal estético de su autor, en el que se subsume cualquier otra intencionalidad.

3. *Música y sociedad*

Desde su iniciación, la sociología del arte ha reflexionado sobre la influencia del ambiente en la creación de la obra como criterio explicativo de la misma: lo observamos en los distintos representantes de esta metodología, en Taine o en Hauser; varían el rigor y los factores analizados, también el grado de incidencia reconocido: determinismo o condicionamiento. Es evidente que las circunstancias geográficas, raciales, religiosas, ideológicas, políticas, sociales, económicas y culturales diferencian y singularizan los estilos o su realización. Un ejemplo: basta comparar las obras de Grieg con las de Albéniz o Turina. Sin embargo, el compositor no queda circunscrito a la sociedad a que pertenece: le inspiran también otros pueblos; recordemos la atracción de España, sus paisajes y sus temas populares para el compositor extranjero: en su interpretación refleja su personalidad.

El estudio de la dimensión social del artista incluye otros temas. En primer lugar, el problema de la universalidad de la obra, bien por su validez estética o por asumir la expresión de sentimientos o ideas que trascienden los límites de una sociedad concreta. Por otra parte, con independencia de su difusión y de las declaraciones narcisistas de su autor, la música, como afirmaba M. de Falla, tiene un destino social.

Aun compuesta con intención personal, la obra es asumida por la sociedad. Croce constituye este hecho en uno de los principios de su estética: asimilación, identificación del perceptor con la partitura. La etnología y la antropología han mostrado la participación de la música en la vida de los pueblos primitivos. Fuentes poéticas, históricas y filosóficas prueban su integración en el pueblo griego: religión, fiestas sociales, cantos laborales, canciones guerreras, etc.; la diversidad de ritos y clases sociales determina en la cultura helénica el origen de instrumentos, géneros y formas. Inclusión en la educación: Platón regula la práctica y la enseñanza en *República* y *Leyes*. En *Política* Aristóteles supera el planteamiento estrictamente moral: piensa que hace posible el ocio noble del hombre libre; por

tanto, formación para el juicio estético; sus palabras resultan actuales: la técnica libera de los antiguos trabajos serviles o facilita su realización, ha permitido una inesperada extensión de las posibilidades de vida cultural.

En la introducción del canto en la liturgia los santos Padres piensan en todo el pueblo fiel: el repertorio gregoriano como expresión musical del cristianismo. Correspondencia del nacimiento y sucesivas etapas medievales de la polifonía con la historia de la filosofía y de la teología de este período. Proyección de la religiosidad popular en cánticos paralitúrgicos, especialmente de procedencia franciscana. Incidencia de la cultura del burgo y del castillo en los cantos de juglares y lírica de trovadores.

Diversidad de géneros y razón sectorial de los mismos en el siglo XVI: polifonía tridentina y protestante, madrigal, regalía, laúd y vihuela de salón, capilla religiosa y cortesana, conjuntos municipales, instrumentos populares. Epifanía de los ideales renacentistas en el origen de la ópera, que se convertiría en el arte más representativo de las cortes barrocas europeas; aparición de la zarzuela, justificada en el siglo XVII por Calderón de la Barca con el argumento sociológico de su mayor adecuación al talante español. Polifonía pluricoral compleja y grandiosa (Bach en Alemania, Händel en Inglaterra), cromatismo veneciano en la música instrumental vivaldiana. Empirismo inspirativo y racionalismo formal en las composiciones del Barroco clasicista francés (escuela de clavecinistas: Couperin el Grande figura central). Posteriormente música galante en salones parisinos y en palacios del Imperio (Quantz, F. M. Bach); lirismo, concisión, claridad y sensibilidad mediterránea de D. Scarlatti en la corte española; resolución de la ópera palatina y de la zarzuela clásica en la ópera bufa o cómica y en el sainete lírico (teatro de Ramón de la Cruz y de Rodríguez de Hita): el talante de las cortes europeas del siglo XVIII reflejado en sus músicas. Pero el compositor genial como Gluck o Mozart espiritualiza cánones y se eleva sobre sus contemporáneos.

La música del siglo XIX es estimada como el arte romántico por excelencia. Su práctica desborda la iglesia y el salón nobiliario: las leyes de amortización provocan la decadencia de la capilla religiosa, el desarrollo de la incorporación de la burguesía a la cultura multiplica las veladas privadas e impone el concierto y la ópera de acceso público. Se extiende la fundación de conservatorios y, en consecuencia, la enseñanza musical es imprescindible en la formación de la mujer burguesa. Se piensa también en las clases menestrales: la arquitectura de hierro se proyecta en los kioscos, que con las

bandas de música que actúan en ellos constituyen símbolos de una sociedad y de una política de educación musical. El Idealismo establece la base para una nueva versión de la teoría de la interrelación universal, que inspira la estética sociológica de Guyau y la doctrina de la *Einfühlung* o proyección del compositor en el tema y del oyente en la obra: la socialización trasciende el ámbito humano y abarca la naturaleza. La polémica de Weber y Wagner contra la ópera italiana se inscribe en la teoría de los caracteres diferenciales de las distintas nacionalidades. A pesar de la decepción de Nietzsche con su obra, los revolucionarios escritos de Wagner son paradigmas de la preocupación del músico por los problemas políticos y sociales de la época; a Chopin le inspira la situación de Polonia, a Liszt los héroes húngaros, la música de Verdi es estandarte en la lucha por la unidad italiana: contribución de la música a los nacionalismos y a los ideales románticos de libertad; el canto de «La Marsellesa», símbolo para la democracia.

Ideología y técnica se proyectan en el complejo panorama de la música del siglo XX. Sartre convocaba al compromiso político y social. Se suceden estilos y vanguardias, coexisten orientaciones estilísticas diversas, se exalta la creatividad. Los progresos físico-matemáticos ofrecen posibilidades inéditas de sonoridad. Se superan los criterios que regían en el lenguaje musical y en su notación subyace la herencia del pasado, pero la innovación es tan profunda que se produce fractura más que evolución: respuesta del arte al cambio en la sociedad, en la ciencia y en la técnica. Al margen de acuerdo o desacuerdo con sus juicios, el esquema de Adorno, basado en la significación representativa de Schönberg y Stravinsky, era reduccionista en su época y ha quedado superado. Por paradoja, coincidencia de novedad e historicismo: incorporación del pasado musical a la discografía y a los conciertos. En cuanto a la cultura musical, gracias a la técnica dos hechos de incalculable proyección social: retransmisiones y grabaciones; se critica al disco como manifestación de consumismo, pero la audición íntima y personal permite vivir los valores de la obra con reiteración y profundidad.

La connaturalidad de la práctica musical en la sociedad no impide asincronías. Por su novedad, las nuevas composiciones resultan extrañas a la sensibilidad del público, lo que motiva su rechazo inicial: el artista expresa y crea; traduce culturas, pero también las genera; por esto la obra genial produce incomprensión y polémica, que se superan cuando es asimilada. Si la sociedad influye en el artista, igualmente éste en aquélla, porque a través de su obra contribuye a transformarla y no sólo por la temática, también por su

estética. Asimismo el compositor define y mitifica: el casticismo madrileño, por ejemplo, es tanto realidad social decimonónica cuanto creación de literatos y músicos como Barbieri, Chapí, Bretón, Chueca, etc. Por otra parte, el análisis de los repertorios folclóricos pone de manifiesto que en sus melodías se reflejan las constantes del alma popular por la persistencia de caracteres musicales a través de las sucesivas aportaciones generacionales: coincidencia de tradición e innovación.

Desde el punto de vista sociológico, la música presenta un hecho singular: su división en dos grandes grupos anteriormente conocidos como música ligera y música de concierto, cada uno con sus propios criterios no intercambiables de valoración; ante la ampliación actual del término concierto se suele ahora hablar, no sin imprecisión, de música de consumo y música de minorías: en ambas de proyectan aspectos distintos, pero importantes, de la sociedad; naturalmente, hay aspectos intermedios que desvanecen las fronteras. En todos los casos se confirma que el artista revela a la sociedad y a la vez actúa sobre ella. En los *Problemas* que fueron atribuidos a Aristóteles se planteaba ya esta cuestión y se refería la diferencia de criterio y de gusto al talante y capacidad del compositor y del oyente; hoy se tiende a considerar que se trata de un tema de educación que los Estados procuran resolver: aunque destacados estetas y artistas no son excesivamente optimistas sobre el resultado, pienso que constituye vía idónea. Es claro que la sociología de la música debe estudiar los dos criterios de gusto: la música ligera ofrece, incluso, un campo más amplio de cuestiones de índole social. Aunque sea general, la práctica musical alcanza diferentes niveles en los diversos pueblos. Kant atendía a la distinta aptitud para las artes de las naciones europeas. Eximeno concretaba el tema en la música y extendía el ámbito de su observación; también la incipiente historiografía musicológica mostraba interés por el mismo, por influencia de la *Enciclopedia*: quedaba todavía lejano el período de la ciencia positiva, pero se abría el camino.

La diversa estimación de la música se refleja en la del músico. Los tratadistas acumulaban argumentos favorables. Sin embargo, se distinguía entre los especulativos, a quienes correspondía consideración de matemáticos, y los prácticos; en estos últimos se establecía una diferencia jerárquica entre tratadista, compositor y maestro de capilla, por un lado, y el ejecutante vocal o instrumental, por otro. En general, los músicos estaban adscritos a capillas religiosas o laicas (reales y nobiliarias); el trato dependía de la sensibilidad del patrón: recordemos las tensiones entre Mozart y su arzobispo;

por el contrario, no son pocos los testimonios positivos. La admiración hacia las inimitables facultades de los cantantes de ópera les permitía tener otros criterios valorativos. A fines del siglo XVIII hizo crisis la situación del músico en el Antiguo Régimen; Haydn, puente: servicio y honores, Mozart ruptura. En adelante, ejercicio libre: conciertos y óperas en salas y teatros públicos, dedicación a la enseñanza; sin embargo, surgen nuevas dependencias: del público, de empresarios y de editores; más tarde vendrá la de organismos oficiales.

El amplio desarrollo de la sociología a partir de la segunda mitad del siglo XIX se ha reflejado en la investigación de la estética musical y particularmente de los problemas que plantean las relaciones entre música y sociedad: Ch. Lalo llegaría a fundar el juicio de la obra en la sanción social. La metodología científica ha permitido descubrir aspectos inéditos en los nexos entre composición y cultura en los distintos pueblos; asimismo en la incidencia de las condiciones del oyente (culturales, económicas, etc.) y de las instituciones que pueden influir en la difusión de la práctica musical. El paso siguiente es la sociología diferencial, que plantea el problema de la universalidad o relativismo de las normas estéticas: determinismo acústico y variabilidad creadora. La investigación paciente y objetiva sustituye a la proyección de principios filosóficos. Se critica el empleo de métodos de estadísticas, cuestionarios, etc.; sin embargo, pueden revelar datos interesantes sobre el comportamiento musical de la sociedad: valor de fuente histórica para el futuro, información para adopción de medidas en el presente. Por otra parte, en cuanto significante de una cultura, el análisis semiológico de la obra puede contribuir a aclarar los mecanismos de vinculación y apertura. Por supuesto, la aplicación de estas vías de investigación exige especialización o riesgo de superficialidad, que forzosamente ha de advertirse en historias generales de la música en las que puede faltar un examen riguroso de las condiciones a las que se atribuye el origen de las verificaciones estilísticas. Al margen de la influencia de los factores externos, cada momento de la historia del arte se erige en impulso para el siguiente, lo que abre un nuevo campo de estudio. Lo mismo ocurre en la evolución de la sociedad, por lo que M. Weber propuso interesantes cuadros de paralelismo: pasamos del dato empírico al ensayo de formulación de ley. Pero frente a ciertas teorías que propugnan el origen social de cantos y poesías anónimas del repertorio popular, es necesario no olvidar que siempre hay un autor, un hombre que inventa y mueve la historia, un artista que crea: la música lo recuerda.

La estética marxista recupera la ideología: el arte como superestructura de la vida social, determinada en su historia por la estructura económica; no sólo emociones: expresión de la sociedad entera. Por tanto, el análisis de la evolución de la música no puede reducirse al de su técnica; el examen de los condicionamientos adquiere una nueva razón y perspectiva; se concibe la historia del arte como reflejo de los pueblos y de las leyes de su desarrollo, ligada a la realidad y a sus problemas, expresión de la dialéctica del progreso, reveladora de la relación situación-estilo. Se advierten variantes en los distintos autores, ya que en sus escritos se proyecta su respectiva procedencia cultural: incidencia del contacto con otras ideologías; cuenta Engels que ya Marx no reconocía su pensamiento en teorías denominadas marxistas. Junto con la estructura económica, se incluyen otros factores que diversifican la sistematización de las interconexiones entre música y sociedad. La actitud de la Rusia marxista con respecto al arte se ofrece como interesante tema de investigación para la estética sociológica. Aunque haya aspectos que permiten la colaboración, el consejo y la ayudantía, como ha quedado indicado, la creación artística es individual, lo que refuta utopías colectivistas en esta materia. Las autoridades soviéticas no podían considerar el arte de vanguardia como superestructura de la revolución triunfante; años más tarde (1948) sería juzgado antisocial, inadecuado para el pueblo, desligado de la nueva estructura (en música las conocidas censuras de Prokofiev y Shostakovich); a la inversa, aparecía como representante del mundo capitalista, de la minoría explotadora para la que se creaba, como opinaba A. Zdanov, manifestación de su decadencia; B. Assafjev propugnaba, frente al hermetismo de la abstracción, adaptación a la música de la estética del realismo socialista: se exige a la obra fácil comprensión y función de impulso, temas populares y lenguaje asequible. Ciertamente se produjo reacción revisionista: problema de interpretación para H. Goldschmidt y G. Mayer; la sociedad sin clases presupone libertad artística. Frente a la inadecuación de la vanguardia, la continuidad de los principios del arte anterior implicaba contradicción, puesto que habían surgido en el contexto burgués superado; sin embargo, se justificó su vigencia: lo importante, el espíritu, no la letra; la misma técnica (escala, acordes, tonalidad, ritmos, esquemas formales como la fuga, sonata, etc.) puede ser utilizada por la sociedad burguesa o socialista: la intención expresiva establece la diferencia, según la aportación de S. Lissa.

Las metodologías evolucionan; no se excluyen, enriquecen nuestros conocimientos de las obras. Pero los distintos criterios analíticos han de aplicarse y efectuarse desde la esteticidad, que confiere

unidad a las composiciones y, como notaba Adorno, constituye un valor social, a través del cual se manifiestan los diversos factores que vinculan la partitura con la sociedad. Es indudable la importancia de la investigación sociológica, porque contribuye a clarificar desde esta perspectiva el concepto de música: pero a diferencia del crítico, el interés del filósofo trasciende la obra. Música culta y popular se relacionan; en todas las épocas el compositor ha utilizado temas de antiguas canciones y danzas. En coincidencia con el origen de la sociología positivista, se hizo práctica sistemática: el empleo de estos motivos facilitaba la expresión del espíritu de pueblos y razas. Se ha denominado nacionalismo a este movimiento en el que la inserción social del arte alcanza su más profunda realización porque se eleva a categoría estética. Por su larga duración (últimas décadas del siglo XIX hasta mediado el XX) se ha adaptado a los sucesivos estilos y técnicas (escuela rusa, noruega, checa, húngara, etc.). En España se asocia con el brillante renacimiento que se produce en este período (Albéniz, Granados, Falla, Turina, Mompou, Esplá, Palau, Rodrigo, Guridi, etc.): Felipe Pedrell teórico de la escuela. Generalmente con avanzada formación europea, que se refleja en sus obras, los músicos hispanoamericanos de la época (Ponce, Chávez, Revueltas, Carrillo, López Buchardo, Ginastera, Villalobos, etc.) sorprendieron con sus composiciones inspiradas en temas ancestrales que revelaban pueblos y enriquecían el lenguaje musical con inéditos ritmos, modos y escalas y colorista sinfonismo. Introducían una nueva sensibilidad musical, motivo de goce y reflexión para el esteta.

4. *Música y naturaleza*

El hombre se mueve en el marco de la naturaleza; a ella referían los antiguos el origen de las artes: remedio de necesidades e inspiración estética; le ofrece materia, leyes físicas que han de ser asumidas (por ejemplo, en música, límites acústicos y de audibilidad que no pueden ser sobrepasados) y estructuras formales: imitación y dependencia; pero, como Aristóteles advirtió, no servidumbre: imitación de las cosas como son, debieran ser o conviene que sean, es decir, creación. Lo observamos a través de la historia del arte; las diferentes posibilidades de verificación distinguen los estilos: realismo y naturalismo, idealización, abstracción arquetípica, cubismo, reducción a ritmos y manchas. El Estagirita consideraba que todas las artes son imitativas; sin embargo, al remitir la música a la mímesis de los movimientos del alma, en realidad la interpretaba como

expresión; esta versión es frecuente en los tratadistas, especialmente en el siglo XVIII: la obra, símbolo del sentimiento imitado o expresado; para Du Bos, mímesis de sentimientos y pasiones a través de tonos, ritmos, etc. Rousseau unía también ambos aspectos: imitación melódica de las inflexiones de la voz para traducir en mímesis directa o indirecta el sentimiento que el oyente ha de experimentar en la audición. Pitagorismo e Idealismo permiten una formulación más profunda: a través del aspecto externo, aprehensión de las leyes de la naturaleza o revelación de la idea.

La imitación supone apertura al conocimiento del ser, lo que constituye para algunos argumento para negarla a la música; Helmholtz se basaba en sus investigaciones acústicas (admitía, sin embargo, la posibilidad de reflejar las propiedades dinámicas de los estados psíquicos y físicos); Nietzsche tendía a rechazarla. En música la imitación literal ha de versar sobre los sonidos y ruidos de la tierra, bien directamente en la instrumental o por sugerencia del texto poético en la canción. Su realización ha de verificarse a través del recurso de la onomatopeya. En el siglo XVII Kircher ofrecía un repertorio de transcripciones de cantos o exclamaciones sonoras de distintos animales, pero el problema es más tímbrico que tonal. Aparte de subproductos de escasa calidad basados en una imposible concepción semántica de este arte, el naturalismo y el realismo tienen mucha menor incidencia en el mismo que en las artes visuales y en literatura. Se cita en la Antigüedad *nomos* descriptivos de Sacadas de Argos; en el Renacimiento, Barroco y Rococó cabe reconocer efectos imitativos en obras de Jannequin, Gabrieli y Rameau, quien utilizó en una preciosa pieza de clavecín el tema del cacareo de la gallina clueca; los retratos musicales femeninos de los clavecinistas franceses eran justificados desde la filosofía del arte como mímesis. En nuestro siglo Messiaen se ha interesado por el canto de los pájaros y J. Rodrigo ha diseñado la imagen pianística de un gallo de brillante agresividad (*Preludio al gallo mañanero*). En las vanguardias el empleo del magnetofón ha permitido realizar *collages* no de transposiciones sonoras sino de grabaciones directas; asimismo los nuevos procedimientos electroacústicos de producción de sonido han abierto nuevos caminos a la relación de música y naturaleza

En obras de singular relevancia el efecto imitativo se reduce a fragmentos ocasionales: en la *Sexta sinfonía, «Pastoral»*, Beethoven se propone la expresión de sentimientos de los aldeanos o suscitados al compositor por la contemplación de los campos, pero también la traducción del relámpago y el trueno a través de ma-

gistral orquestación; espléndida y compleja resolución sinfónica ofrecen asimismo los episodios imitativos en distintas composiciones de R. Strauss como en *Don Quijote* o la *Sinfonía alpina*. En estos casos se trata de una versión que convierte la mímesis en creación de una imagen musical nueva. A través de los sonetos que utiliza en *Las cuatro estaciones* Vivaldi expresa al hombre en el marco de la naturaleza, sujetos ambos al ritmo del tiempo. La música romántica interpreta el paisaje como receptáculo de estados de ánimo: las composiciones de este período han podido contribuir al origen de la teoría de la *Einfühlung* o proyección sentimental, porque esta tendencia tiene en ellas su más idónea ejemplificación. Desde otras vías estilísticas, en las hermosas *Noches en los jardines de España* Falla unía también hombre y naturaleza en la conjunción temática de reminiscencias de cante y de surtidores de la Alhambra. Los maestros del impresionismo francés enriquecían el lenguaje musical al traducir con los más bellos efectos de sonoridad sus experiencias estéticas en la contemplación o evocación de paisajes. Debussy escuchaba y percibía la música de la naturaleza, pero también la sentía y la expresaba (recordemos, por ejemplo, *Nubes* de los tres *Nocturnos* para orquesta). Inspira también al compositor sus intuiciones o meditaciones sobre la esencia del paisaje cuya localización refleja normalmente en el título de la obra. Por otra parte, consciente o inconscientemente proyecta asimismo los ritmos que rigen en el universo y ordenan el cosmos. La comunicación con el oyente se establece principalmente a través de convenciones (*Juegos de agua en la Villa de Este* de Liszt, *Un barco en el océano* de Ravel).

Si la naturaleza le ofrece al arte sus formas y su belleza, éste enseña a admirarla; nuestra contemplación de La Mancha está mediatizada por su interpretación cervantina; lo mismo puede decirse de *Murmullos de la selva* con respecto a cualquier paisaje semejante al que inspiró a Wagner o de las obras de Respighi y las fuentes y los pinos de Roma. Con lenguaje de los viejos tratadistas cabe afirmar que la música instrumental traduce las relaciones entre la música humana y la música mundana, entre el hombre y la naturaleza, pero al mismo tiempo el concepto de expresión musical abarca ambos temas. Quizás no sea ocioso recordar que el término «imitación» se usa también en música con significado que no tiene nada de común con el anterior: para designar la interdependencia entre las voces de la polifonía vocal o instrumental.

5. *Practicidad y esteticidad en la obra musical*

La doctrina anterior ofrece una base para la solución de un problema que atañe al mismo concepto de arte: su finalidad. Desde la Antigüedad se reconoce el carácter gozoso de la experiencia estética, pero al mismo tiempo la diversidad de su influencia empírica derivada del tema que ha podido inspirar la obra y de los sentimientos e ideas que el artista se ha propuesto traducir o ha proyectado inconscientemente en ella: reacciones fisiológicas, afectivas, éticas e ideológicas. No todas las artes tienen la misma incidencia. Destaca la música vocal porque potencia las virtualidades expresivas del texto poético, pero desde la Antigüedad se reconoce también la eficacia de la instrumental, aun sin el apoyo de la palabra. Orfeo es símbolo del poder de este arte: sobre el hombre, las fieras y las rocas. Doctrinas y leyendas se incorporan a la cultura europea y se reiteran secularmente; entre ellas la que se refiere a la capacidad de la música para curar enfermedades del cuerpo y del alma: recordemos que en la *Iliada* calma la cólera de Aquiles; en otros textos se justifica por sus efectos su participación en banquetes y ceremonias; poetas, tratadistas y filósofos hablan de éxtasis y resonancias celestiales. El reconocimiento de este ascendiente en el espíritu, confirmado con ejemplos escriturarios, fue argumento importante para la admisión del canto en el culto cristiano, supeditada a la idoneidad de las melodías para la traducción de dogmas y sentimientos sagrados y favorecer la piedad y el gozo espiritual de los fieles: en las *Confesiones* san Agustín podía aducir testimonio propio. Monodia profana y polifonía religiosa y laica extendieron el arco de influencias anímicas. Aunque algunos tratadistas (por ejemplo en el siglo XV Tinctorio en sus definiciones y en el XVI fray Juan Bermudo en sus análisis) manifiesten en sus exposiciones experiencia personal, en general hasta el siglo XVIII se reiteran ejemplos y teorías. Lutero impulsa una nueva música religiosa, pero en esta materia sus palabras no difieren de las que figuran en los tratados españoles de la época. Como los autores clásicos, Hegel acude al ejemplo de la influencia de la música militar en el soldado. En el Romanticismo se publicaron numerosos escritos descriptivos de introspecciones de vivencias, pero son materiales para una investigación más que ciencia. Sin embargo, desde la Antigüedad, los filósofos se preocuparon de superar la leyenda con el razonamiento. Aristóteles buscaba explicación en la naturaleza del sonido y en el comportamiento psicológico; san Isidoro se muestra precursor de la teoría del reflejo condicionado. A este

argumento acudirán los doctores hispanos del siglo XVIII Cid, Irañeta y Piñera Siles, que publicaron sendos libros sobre la evolución de los enfermos de picadura de tarántula a los que se aplicó tratamiento musical: la historia clínica sustituye a la monótona repetición de ejemplos clásicos y menciones de Orfeo, retórica sobre la que ironizaba el filósofo valenciano Eximeno; cabría extender la explicación a los animales, como los que actúan en el circo al son de la música: la investigación confirmaba y aclaraba el mito. Así, pues, el problema no era sólo filosófico sino científico; las metodologías positivistas ofrecían vías adecuadas para profundizar en su estudio: señalemos el desarrollo actual de la musicoterapia, su investigación interdisciplinar que implica a músicos, médicos y psicólogos. Pero el campo de la metodología se ha ensanchado: temas vislumbrados por la Antigüedad y otros nuevos, como la participación de la música en la educación general y especializada (niños autistas), tratamiento premeditadamente agresivo de las propiedades físicas del sonido en discotecas o en conciertos psicodélicos, razón de elección de obras ahora tan fácil con el auge de la industria del disco, etc., pero el problema no es sólo acústico: requiere también estudio del temperamento y cultura del sujeto, de sus valores psicosomáticos.

Los efectos anestéticos de la experiencia estética pueden implicar reacciones en el comportamiento ético: se atribuye a cada escala, timbre instrumental, modo, tono, ritmo, tipo melódico y estructura formal la expresión de un *ethos* y un *pathos* determinado. En consecuencia, además del artístico, la partitura es objeto de juicio moral, impulso para el bien o para el mal. El moralismo es doctrina común en los tratadistas: exigencia mínima de que no mueva a transgresión o asignación de una finalidad ética concomitante o derivada de la estética, lo que supone control, censura; la falta de determinación semántica no ha sido factor suficiente para liberar a la música de la tendencia general a la subordinación de las artes en las distintas culturas. Los teóricos del primitivo canto cristiano (san Basilio, san Jerónimo, san Ambrosio, san Agustín, el papa san León, etc.) impulsan la creación de una música espiritual netamente diferenciada y velan para que no se introduzcan en ella criterios paganos; es doctrina constante en la historia cristiana: puede servir de ejemplo la prohibición tridentina del empleo en la polifonía de temas musicales laicos, la actitud de Lutero, o, con otra significación, la oposición de Feijoo a la música religiosa de su tiempo por considerarla inficionada de los caracteres de la teatral; hay que esperar a la cultura posconciliar del siglo pasado para oír en el

culto músicas juveniles con reminiscencias profanas, pero las normas del concilio Vaticano II no las avalan.

No sólo la teología, la filosofía antigua no podía permanecer indiferente ante las consecuencias morales de la percepción artística. Damón recogía la tradición pitagórica de este eticismo. En *Gorgias* y, sobre todo, en *República* Platón incluye a la música en su rigurosa censura artística, que extiende a las innovaciones de estilo en cuanto suponían riesgo para la conservación de las virtudes tradicionales del pueblo griego; desde su sensibilidad juzgaba la capacidad de seducción de la obra de arte; en sus juicios no se detenía ni ante el prestigio de Homero y Hesiodo; a la inversa, en el mismo diálogo *República* y en *Leyes* introducía la música, debidamente autorizada, en la educación y en las actividades sociales por su contribución a la armonía en el cuerpo y en el alma. Aristóteles se muestra más liberal con su práctica y en su justificación teórica, aunque atribuya a la catarsis la función moral ejercida a través del arte. En el idealismo plotiniano hay luces y sombras: la música es vía de ascensión al mundo de las ideas que se refleja en ella y riesgo de que el goce estético desvíe al hombre de su destino trascendente. Estas actitudes y doctrinas pasaron a la Edad Media y, desde distintos puntos de vista y con formulación diversa, llegan a nuestros días; informan especialmente la cultura de la Ilustración, pero la teoría kantiana del carácter desinteresado de la experiencia estética permitiría al artista defender el derecho a la libertad temática sin subordinación ni servidumbre. Desde el siglo XIX se hace patente la mayor incidencia de la versión sociológica del problema: se confiere al arte una función de impulso revolucionario (Mazzini, Wagner, Nietzsche), de educación y elevación cultural del pueblo, de expresión de las luchas de clases, de planteamiento de los problemas sociales, de creación de una conciencia de cambio (al contrario del platonismo), de suscitar el sentimiento de solidaridad. Adorno atribuye a la música una finalidad de estímulo en el curso histórico de la dialéctica social; los políticos aprovechan bien esta capacidad de influencia de la música al utilizar el canto no sólo para propagar su mensaje sino también para mover a las masas: la teoría del arte comprometido de Sartre tiene verificación musical. Aparte de la incidencia inspirativa de ideologías en obras pertenecientes a la impropiamente denominada música clásica, al ballet o al teatro musical, la llamada canción protesta y otros tipos afines, así como la himnodia política y nacional, constituyen ya géneros específicos que ha de asumir la retórica de este arte. Pero no se ha inventado nada nuevo: se han aplicado los mismos criterios que

originaron el canto eclesiástico de vigencia secular. Por otra parte, artistas como Schönberg desarrollaron un humanismo menos adscrito a estos temas más propios de las artes literarias y figurativas y de la música vocal que de la instrumental.

Al margen de su aplicación moral existen otras clases de censura. En la Baja Edad Media surgió una interesante cuestión derivada de la complejidad adquirida por el lenguaje contrapuntístico: la oposición de Juan XXII (y de teóricos como Jacobo de Lieja) a la polifonía de su tiempo por la ininteligibilidad del texto literario; en este caso se trata de una impugnación estilística. Posteriormente Pablo VI utilizaba el mismo argumento para la sustitución litúrgica del latín y, como consecuencia, del canto llano. Curiosamente Juan Crisóstomo se había adelantado a la objeción con la advertencia de que la música ejerce su influencia aunque no se entienda la palabra, porque asume su significado. En realidad, desde la resolución personal de Monteverdi del ideal inicial de los músicos y teóricos de la *Camerata fiorentina*, en las polémicas derivadas del diferente planteamiento según las épocas de las relaciones entre poesía y música en la canción monódica y polifónica y en la ópera subyace el mismo tema de los distintos criterios sobre la aprehensibilidad del texto. Incluso en la tesis soviética de la supeditación del compositor a los criterios oficiales subyace el mismo fundamento, pues se trataba de asegurar la comprensión social de la obra, aunque en este caso el riesgo procediera de razones estilísticas. Este último argumento tiene también aplicación en otro tipo de censura de carácter muy distinto: la que se ejerce por diferencia generacional de gustos; pero este juicio supone también un aspecto moral que atañe, más que a la partitura, a su autor: obligación de sinceridad creadora. Mann y Adorno lo han puesto de manifiesto en sus trabajos sobre Schönberg; Camón Aznar ha extendido a todas las artes la necesidad de su verificación.

Como ya vislumbró Burney, es injusta la crítica del arte sin mensaje. La influencia más profunda de la música no consiste en los efectos prácticos anteriormente enumerados sino que se ejerce a través de su misma esteticidad: la denominada música pura nos introduce plenamente en la esfera de la mera contemplación, permite vivir el gozo del desinterés, condición de toda virtud individual y social. En último término ocurre lo mismo en toda obra, aun la comprometida, porque en el arte los valores anestéticos se subsumen en el artístico de la forma que los expresa. La responsabilidad del artista, compositor o intérprete, es fundamentalmente estética.

6. *Forma y contenido*

Hasta el siglo XVIII la mayor incidencia de la música vocal en la cultura europea estableció un criterio de valoración: unida a la poesía, la música se erigía en lenguaje; separada, para diversos estetas, en mero juego sonoro. Sin embargo, desde años antes surge un repertorio instrumental de cámara destinado generalmente a salones regios o nobiliarios. En la Ilustración está documentada en Madrid la existencia de Academias públicas de Conciertos. Como hemos indicado, coincide la eclosión instrumental y sinfónica del Romanticismo con el desarrollo de la estética de la expresión. Hacia mediados del siglo XIX se produce una reacción frente a la misma: la estructura como fundamento del juicio; el arte, creación de formas; se hace tendencia generalizada: recordemos el movimiento parnasiano. Kant había referido la contemplación a la forma de la finalidad, lo cual afirma más que excluye la participación de ésta en el origen de la obra de arte, puesto que la forma es su manifestación (el concepto particular de la música reflejado en su clasificación de las Bellas Artes es irrelevante por los argumentos que aduce).

Hanslick profundiza en la teoría formalista; con respecto a la música, en cierto modo la funda; refuta la estética romántica; la estructura musical no es significante: tiene fin en sí misma. Herbart, Fechner, Wundt, Zeising, etc., investigan en las formas y en la psicología de su percepción las leyes estéticas. La radicalización del antirromanticismo en el siglo XX favoreció la vigencia de esta tendencia propugnada por distintas orientaciones filosóficas: D'Ors, Focillon, Worringer, Wölfflin, Souriau, Hildebrand, etc., interpretan el curso de la historia del arte con criterios formalistas; Ortega realizó una acerba crítica de la música romántica en *Musicalia*. Constituye la actitud de diversos críticos y compositores: por ejemplo, una de las etapas de Stravinsky en escritos y obras. Entre algunos estetas se consideraba que la música era incapaz de expresar cosa alguna y se negaba que la expresión fuera una de sus características; el arte como vida de formas puras: justificación de los artificios contrapuntísticos y seriales; S. Langer reconocía en su curso histórico leyes internas con independencia no ya de los contenidos expresados sino de la personalidad psicológica de los diversos creadores: relación de su forma temporal con la temporalidad de la conciencia. Por sus ilimitadas posibilidades interpretativas, la obra aleatoria parece refractaria a una expresividad determinada: cada ejecución la suya; por otras razones, también el experimentalismo electroacústico: la naturaleza física del sonido, origen de las formas.

Frente a esta tendencia tan estricta, es evidente la capacidad expresiva de la obra. Además de la posible intención que la genera, hemos visto que se proyectan el contexto cultural, el ambiente, el talante racial y el temperamento del autor, lo que permite diferenciar los estilos. El mismo Hanslick se veía obligado a reconocer efectos expresivos que explica por analogías simbólicas. Para Joaquín Rodrigo constituía un misterio la verificación de esta expresividad: las bases físicas de los convencionalismos que suelen señalarse (diatonismo o cromatismo, consonancia o disonancia, modo mayor o menor, tiempos lentos o rápidos, etc.), son limitadas e insuficientes; físicos, psicólogos y músicos tendrán que colaborar para encontrar una explicación probablemente imposible. Lo que caracteriza a la música es que las ideas o sentimientos que pueden estimular la composición se convierten en ideas musicales, el móvil inspirativo cristaliza en temas; el contenido es subsumido en la forma, queda inmanente en ella y matiza la vivencia de su percepción; la estructura constituye cuenco, porque la idea es principio de configuración de la materia. Para acentuar la inserción, Óscar Esplá habla de la conversión de los sentimientos anestéticos en sentimientos técnicos. La fusión entre forma y contenido como dos coprincipios de la partitura es más intrínseca que en las otras artes. En música el término «tema» no indica el argumento externo que se expresa sino un pensamiento rigurosamente musical constituido por un breve conjunto de sonidos organizados tonal o atonal, melódica, armónica y rítmicamente; con estos temas o motivos (en número muy limitado, a veces uno solo) crea el autor la estructura según la lógica propia del lenguaje musical, no del contenido que pueda asumir: esto incluso en composiciones de origen poemático; si bien cabe adoptar las formas estróficas, aun en la canción, el compositor suele imponer su configuración musical al margen del texto, como es patente en la forma *lied* aplicada a múltiples disposiciones poéticas. Una nueva prueba de la autonomía del lenguaje musical: la universalidad adquirida por diversas formas (suite, fuga, sonata, etc.) aplicadas, sin embargo, a la traducción de las más diversas sugerencias inspirativas; a la inversa, la variedad de obras compuestas sobre una misma poesía (citemos, por ejemplo, las distintas versiones de textos de san Juan de la Cruz por compositores de nuestra época).

En cuanto resolución musical de todo estímulo inspirativo no cabe hablar, como hacen algunos, de músicas puras, porque todas lo son: las diferencias radican en el valor, no en el origen. Todas las intencionalidades son posibles, pero ninguna determina el juicio,

porque a diferencia del literario, el lenguaje musical no remite, termina en sí mismo: como decía Lévi-Strauss, sistema cerrado, orgánico y autosuficiente; el contenido presente en el origen de la obra, pero más que diluido, calcinado en la forma; la partitura constituye objeto de estudio y ejecución del intérprete y de percepción del oyente: cualquier distracción imaginativa de carácter semántico frustra la experiencia estética, porque desvía la atención de los verdaderos valores de la partitura. Por otra parte, no hace falta conocerlo, porque según queda dicho, el sentimiento an-estético se hace arte, queda absorbido en el estético. Desde este punto de vista, el formalismo constituyó una saludable reacción contra comportamientos perceptivos incorrectos, como, a la inversa, el Romanticismo contra retóricas académicas. Pero el análisis gramatical estructuralista, tan importante para el conocimiento de la obra, ha de ser trascendido en su contemplación.

7. *Lenguaje musical*

La materia empleada diferencia las artes y funda sus virtualidades expresivas y formales. El análisis del sonido permite deducir los caracteres del lenguaje musical. Su naturaleza vibratoria y la riqueza de tonos, de matices de intensidad y de cromatismos tímbricos permiten al compositor objetivar las más sutiles manifestaciones de la afectividad. El hombre tiene en la voz su propio órgano de comunicación artística, pero lo amplía con la invención de los diferentes grupos de instrumentos, distintos en cada pueblo y en cada época: reflejan cultura y técnica. Tras de la grandiosidad del sinfonismo romántico, del sutil y radiante colorido de la orquesta impresionista de Debussy y Ravel o de las brillantes y vigorosas combinaciones tímbricas del primer período de Stravinsky, la civilización del siglo XX ha repercutido en la introducción del ruido y el maquinismo (futurismo, Varèse, Mosolov, música concreta de Schaeffer) y en un realismo que incorpora a la composición los nuevos sistemas de grabación; las investigaciones acústicas se han proyectado también en la producción de vibraciones por generadores (ondas Martenot, órgano eléctrico, etc.) y, especialmente, por la aplicación de la electrónica y la cibernética, que llevan la creación al laboratorio (Stockhausen, Scherchen): un mundo sonoro alucinante de posibilidades insospechadas.

La escala o conjunto sistematizado de los sonidos utilizados por un pueblo no es por tanto entidad inmutable sino evolutiva. Platón critica que los griegos pasaran de la diatónica a la cromática y

enarmónica. Para el canto cristiano los santos Padres adoptaron también el diatonismo, que constituyó la escala básica europea hasta nuestros días: la apertura posterior a la cromática y enarmónica se realizó con distinto criterio estructural del seguido por los músicos helenos. Debussy utilizó una escala de tonos enteros, y Schönberg y su escuela, la dodecafonía; por el concepto sonoro aplicado, en algunos estilos de las vanguardias desaparece prácticamente la antigua noción de escala.

Cuanto más se reflexiona mayor admiración produce la estructura del lenguaje en el sistema musical europeo, heredado de Grecia y basado en la escala eptáfona y diatónica. Su primer principio es el intervalo o relación entre dos tonos. Su división en consonantes y disonantes por el grado de racionalidad de sus fracciones representativas ha de ser estimada como la primera normativa de esteticidad. Hasta el siglo XX no se empleaban intervalos menores del tono y semitono, pero la tendencia expresionista motivó la propuesta del uso de tercios, cuartos y aun menores divisiones del tono (entre otros por Busoni, Haba y el mejicano Carrillo); más tarde se supera la noción de intervalo por la de relación de densidades sonoras, parámetros, estereofonías, bandas tímbricas, etc. Como en el sistema solar y planetario, en la composición de la partitura el músico elegía una nota denominada tónica que sirve de centro o eje y en relación con ella ordena las restantes, cada una según su función; el tipo de vinculación constituye el modo; los griegos emplearon ocho, que en el canto gregoriano se reducen a cuatro auténticos y posteriormente, hacia el siglo XVI, a dos: el denominado mayor y su relativo menor. Desde la Antigüedad a cada uno se le atribuye una posibilidad expresiva propia. Algunos estetas se muestran escépticos por su empleo en obras con carácter distinto del asignado; sin embargo, para poner un ejemplo de fácil experimentación, les recomendaría que en el primer movimiento de la *Sonata patética* y de la *Quinta sinfonía* de Beethoven convirtiesen en mayor la tercera menor de los primeros temas: comprobarían la modificación total en el efecto semántico y estético. Por la importancia de la tonalidad y modalidad, se incluye este factor en el título de las partituras. La modulación o cambio de tónica a través del discurso confiere variedad e interés al mismo, pero se verifica en torno al tono principal. En el siglo XX se ha utilizado la politonía o superposición de tonalidades especialmente en el expresionismo, por su efecto de distorsión; asimismo se ha practicado la atonalidad, que obliga a establecer otros sistemas de cohesión, como el serialismo de Schönberg y su escuela.

De la interpretación a varias voces del canto gregoriano se pasó a la composición polifónica, cuyo desarrollo ha de estimarse como una de las contribuciones culturales más importantes del músico europeo y una de sus connotaciones más características. Su práctica exige y origina nuevos criterios de ordenación formal: superposición de las voces en disposición lineal con respecto de una de ellas (contrapunto) o interpretación del discurso como sucesión de acordes constituidos por notas superpuestas referidas a una fundamental que, como base de una columna, establece la distribución de las que componen cada uno de ellos (armonía). A partir aproximadamente del siglo IX se identifica la historia de la música europea con la del desarrollo y evolución de la polifonía; en el siglo XX las obras de Ravel, Mahler, Richard Strauss, Bartók, Stravinsky, Prokofiev, Scriabin, Casella, Milhaud, Schönberg, etc., constituyeron con sus politonías y organización serial vías de transformación del sentido armónico y contrapuntístico que la generación siguiente trascendería.

El movimiento vibratorio se produce en el tiempo: el músico controla y ordena la sucesión desde tres principios: duración, acentuación y repetición sistemática y estructurada en semiperíodos, períodos, frases, etc., de la célula, pie o esquema primario elegido; en su unión con la poesía y la danza la partitura ha de adaptarse a sus respectivos ritmos; el compositor griego los aplicó también a la música instrumental: se originan así los modos rítmicos, que fueron definidos por los teóricos, quienes les atribuyeron significación semántica, razón de su elección para cada obra. La polifonía medieval asumió estos modos, cuya vigencia continuó posteriormente. La sucesiva incorporación en las cortes de nuevos aires de danza amplió la métrica musical; en el nacionalismo se asumen esquemas de la música popular para la traducción del espíritu de los distintos pueblos; es importante también la influencia del jazz, patente en algunos músicos norteamericanos y notoria en bastantes europeos, por ejemplo en varias obras de Stravinsky. En esta época las preocupaciones de los compositores por encontrar nuevos caminos estéticos se concretan en la creación de asimetrías y polirritmias simultáneas y sucesivas. Posteriormente los nuevos materiales acústicos imponen criterios inéditos en la métrica: se acentúa la inserción del tiempo como factor fundamental de la partitura. Cada período cultural, sus ritmos característicos.

La intención del músico en la creación de su obra se proyecta en la composición de uno o varios temas que expone, desarrolla y reexpone con lógica estrictamente musical, incluso en la música

vocal, aunque en la canción monódica adopta también la disposición estrófica del texto poético. El tema está constituido por un grupo de sonidos con ordenación rítmica de su duración. Una prueba del carácter formal de la música instrumental la constituye el hecho de que el autor puede utilizar temas propios, de otros compositores o de la música popular, sin que el origen de los mismos influya en la valoración de la obra. En la estructura de su discurso puede acogerse también a tipos de organización que han obtenido una gran universalidad (*suite*, fuga, sonata, etc.), aunque los grandes maestros proyectan en ellas su talante personal, por lo que estas formas tienen un proceso histórico dinámico y evolutivo. En nuestros días el empleo de nuevos materiales acústicos se ha reflejado forzosamente en la génesis de criterios inéditos de organización sonora. Los *collages* de la música concreta suponen preparación, montaje y mezcla, la música electrónica, manipulación, la aleatoria, macroestructuras y microestructuras; se introduce también el azar, Pero conviene recordar que no hay confusión entre la investigación del músico y la del científico: los esfuerzos experimentales del compositor cristalizan en creación, los del físico, en teoría.

Tras de ensayos anteriores, los realizados por Guido de Arezzo en el siglo XI constituyen el origen de un método de denominación y representación de los sonidos que más tarde se ampliaría con la indicación de su valor temporal y del matiz y evolucionaría con los estilos. Es preciso destacar la eficacia y universalidad alcanzada por este sistema europeo de notación musical, quizás no superada por ninguna otra lengua.

El análisis permite descubrir en la obra propiedades estéticas de observación generalizada en todos los estilos y épocas. No se trata de un canon externo con imposición retórica: surgen espontáneas o se adoptan libremente. De nuevo quedamos sorprendidos ante la importancia del principio de la consonancia en su aplicación a todos los aspectos de la morfología: así, por ejemplo, las sonatas o sinfonías constan de tres o cuatro tiempos (también de uno en D. Scarlatti y, más raramente, de dos), de los que el más complejo, el primero, está constituido por tres secciones, en los que se exponen, se desarrollan y reexponen dos temas principales, cuyas presentaciones se separan por un breve episodio o puente modulatorio y se termina en un período conclusivo o coda: imperan, pues, los números dos, tres y cuatro que definen las consonancias perfectas; los movimientos o danzas de la suite suelen tener estructura binaria, el *scherzo* y la forma *lied,* ternaria, que conserva en su aplicación instrumental; el mismo criterio de relación muestran la disposición de

los parámetros tímbricos y la organización aleatoria de las nuevas músicas; carácter psicológico presenta la proporción entre la obra y el autor y los oyentes, causa del goce estético.

La repetición configura la partitura, afirma su unidad y se erige en principio formal (contrapunto imitado, estribillo del rondó, sonata cíclica, *leit motiv* wagneriano, serialismo, etc.). La derivación de los temas de la composición de una célula única es mucho más frecuente de lo que reflejan los tratadistas. R. Reti le atribuye verificación general, lo que ha sido criticado por Meyer, que no limita la unidad a criterios formales; su observación no impide la eficacia estética del contraste, por el interés de la tensión que originan los contrarios (uso de tonos agudos y graves, intensidades fuertes y suaves, timbres instrumentales opuestos, intervalos consonantes y disonantes, temas melódicos y rítmicos, etc.).

Otras connotaciones son: unidad en la variedad, simetría (de carácter espacial, pero aplicable también a la temporalidad), euritmia, integridad, claridad y resplandor formal (el hermetismo por razones objetivas o subjetivas impide o dificulta la experiencia estética), etc. Los teóricos grecorromanos del arte buscaron en estas propiedades la razón de la belleza y legaron esta vía metodológica. La enumeración difiere según los autores y los períodos artísticos: las obras que inspiran las reflexiones del padre André, Crousaz, Mendelssohn, Winckelmann y los representantes del academicismo ofrecen distintos caracteres que las románticas; varía también la actitud interpretativa: santo Tomás les atribuía significación metafísica que superaba la versión formalista anterior. Entre las distintas propiedades existe correspondencia interna porque realizan distintos aspectos del principio general del orden. La armonía es la síntesis que relaciona entre sí todas las partes, elementos y connotaciones constitutivas de la composición; como decía Platón en *Timeo*, realiza en movimientos mortales la armonía divina; otros tratadistas no superan el orden físico-matemático, pero todos coinciden en la universalidad de la verificación. La presencia de estas propiedades formales en las diversas artes y en la naturaleza reclama estéticamente el principio de unidad en toda la creación.

Desde el punto de vista fenoménico la composición se ofrece como una gran multitud de movimientos vibratorios determinados y estructurados según el orden impuesto por su autor. Hemos comprobado que desde la Antigüedad se ha empleado la terminología musical para expresar la armonía del universo. A la inversa, también podemos considerar la obra como una galaxia integrada por complejas vibraciones que aunque tiene un principio y un fin, no

constituye un hecho aislado, sino que se vincula con las antecedentes e influye, de acuerdo con su grado de genialidad, en las que le siguen, para configurar entre todas el conjunto interrelacionado de la historia de la música. Según se ha indicado, el carácter temporal de las vibraciones y del curso de la vida humana hace posible que el compositor pueda efectuar una transposición de sus vivencias afectivas e ideológicas en la organización del cosmos sonoro de la partitura.

II. ESTÉTICA DE LA DANZA

En una primera observación advertimos que solo, en pareja o en grupo, en la danza o en el *ballet* el protagonista es el hombre, que se expresa estéticamente en la realización de movimientos y gestos rítmicamente ordenados. En otras artes el artista conforma una materia externa, en ésta se configura a sí mismo a través de movimientos corpóreos y desplazamientos. Varía el origen y la verificación. En unos casos paradigma del principio de inspiración: el impulso interno enajena y emerge inconscientemente la forma, dinámica, dionisíaca; en otros se produce la unión de libertad y racionalidad: control de movimientos y fantasía; en ambos, resolución estética. Examinaremos sus propiedades semánticas y artísticas, pero dado su carácter humanista y la universalidad de su práctica social, es preciso atender al proceso de su realización histórica. Igual que en la exposición de la música, se plantea al final el problema de la inserción cósmica de su estética.

En el lenguaje verbal el hombre se comunica mediante la palabra, en la danza, directamente, con todo el cuerpo: tensa músculos y nervatura. En cuanto microcosmos, traduce sus reacciones ante la múltiple realidad que le circunda, los sentimientos que experimenta (religiosos, profanos, personales, sociales, temperamento, civilización, cultura, raza, etc.); se ha atribuido valor semántico concreto a diversas posiciones de cabeza, busto, brazos y piernas y a sus respectivas correspondencias: algunos tratadistas han pretendido crear una gramática o un solfeo de la danza. Pero, al mismo tiempo, el artista goza con la forma que crea y la convierte en espectáculo, en objeto de contemplación, en razón de belleza que a veces, en todas las épocas, el pintor y el escultor representan. La estructura y le confiere unidad mediante el principio de la repetición rítmica: cada danza su métrica. La aplicación en la música del mismo criterio de regulación en la ordenación de los tiempos sonoros hace posible la fusión

de ambas artes: cantos e instrumentos marcan el compás, apoyan la expresividad e incrementan la estética. En ambas, arsis y tesis, agógica y dinámica, independencia de los metros de su verificación lenta o rápida; pero en la música, coordinación de frecuencias en el tiempo, en la danza de movimientos corpóreos en el espacio: en la combinación, vivencia visual y auditiva en una misma experiencia; superación, por tanto, de la división retórica entre artes temporales y ópticas. Desde una interpretación unilateral de la doctrina de Spencer del arte como empleo del exceso de energía motriz, algunos autores conceden primacía temporal al origen de la danza, pero se trata de un pseudo-problema irrelevante e irresoluble.

En la música sinfónica y coral la multiplicación de instrumentistas o de cantantes de una misma cuerda supone afinación uniforme y ampliación de la potencia vibratoria; en la danza implica concordancia de intención y movimientos y acentúa la intensidad expresiva. La agrupación crea un nuevo principio de ordenación plástica: lineal, procesional, en corro y en división poliédrica o policéntrica; aparece también la función solista que genera el diálogo: paso a dos, paso a tres, a cuatro, como en la música de cámara; tránsito de la danza a la coreografía, a la pantomima y al ballet: de la expresión del sentimiento a la acción dramática planteada a veces con significación simbólica. Su realización requiere ambientación escénica, trajes idóneos e iluminación adecuada; no es indiferente tampoco la posición de los intérpretes con relación al espectador, salón o teatro. La danza es anterior, prehistórica; el ballet, posterior, moderno; en realidad, es ampliación de la estructura de aquélla y de su historia, que exige creación compartida: autor del argumento, de la coreografía, de la música y de la escenografía; en la interpretación, dirección de orquesta y maestro de danza. Con las tesis de Hanslick en la música y de Fiedler en la plástica, la renuncia a la expresión (Beaujoyeux afirmaba: *pas d'expression*) convertiría la danza en puro formalismo, más imaginativo y complejo, pero de naturaleza próxima a la gimnasia artística. La estética de Noverre se sitúa en el polo opuesto: finalidad expresiva. La distinción entre las danzas de los diferentes pueblos y razas, al margen de la diversidad estilística temporal, indica al menos la traducción de categorías diferenciadas de psicología social, lo que constituye una objeción contra el formalismo estricto. Por otra parte, el hombre no sólo ritma con intención artística, también por necesidades prácticas.

El coreógrafo no es mero concertador: desde la música crea el ballet como sucesión continua de cuadros en diseño pluridimensio-

nal o como historia narrada por figuras plásticas en movimiento en armonía escénica y en función del conjunto. Inventa, selecciona y combina pasos y formas. El estudio de sus caracteres psicológicos plantea problemas a la teoría del arte en cuanto a sus condiciones y formación: dominio de la danza, pero también conocimientos de otras artes como la música, pintura, escultura, escenografía y técnica teatral; por encima de todo, innata originalidad.

La filosofía de la creación permite distinguir entre el ejercicio profesional y no profesional de la danza; quizás más que en otras artes el hombre dedicado laboralmente a otros trabajos encuentra en la danza de este último nivel una vía relativamente sencilla de realizarse artísticamente. Pero cada pueblo y cada época tiene sus propios ritmos de baile que contribuyen a definir personalidad y cultura. Los modernos medios de comunicación facilitan conocimientos e influencias como la producida en Europa del siglo XX por los ritmos americanos o africanos. La investigación estética de los bailes populares ofrece la dificultad de las fuentes: aunque la transmisión generacional mantiene viva su vigencia (sardanas, jotas, danzas de los pueblos primitivos, bailes gitanos, americanos, etc.), muchas de ellas se diluyen en el camino de la historia; conocemos directamente las músicas, recogidas en antiguos repertorios, pero las evoluciones y coreografías que han perdido vigencia sólo indirectamente a través de pinturas, grabados y cerámicas o de descripciones de tratadistas. El problema se complica lógicamente con respecto al ballet, aunque las actuales técnicas de reproducción cinematográfica permiten la conservación y estudio de la imagen.

Es importante señalar la proyección que tiene en la danza el carácter clasista de la sociedad europea: distinción entre baile de salón y baile popular; es cierto que, especialmente desde tiempos no lejanos, se producen coincidencias, o bien, como ocurrió con la guitarra en bastantes ocasiones, ritmos de este último origen acceden a palacio, donde se estilizan y evolucionan; a la inversa, la aristocracia se confunde con el pueblo en sus festejos; pero estas circunstancias no anulan las diferencias, de modo particular, de ambiente y estilo de realización.

El significado de la denominación de danza clásica supera el sentido literal de vinculación con la cultura grecorromana, constituye a la vez un género, un estilo y una técnica: su adopción y evolución se verifican desde unos fundamentos que permanecen. Los dos tipos de realización, horizontal y vertical, danzas bajas y altas, que los tratadistas reconocen, responden a otras tantas actitudes del hombre: asentado en la tierra o en aspiración de

ascenso y liberación de los lazos gravitatorios. Pero siempre hay saltos, piruetas y cabriolas sometidos a ritmo tan preciso como el cósmico en el cual estamos inmersos. En el siglo romántico se crea una nueva técnica, el baile de puntas, que permite realizar el ideal de sutileza, levedad y perfección de los artistas de este período. Posteriormente Nijinski aportaba una nueva variedad de unión de puntas: es difícil que el artista creativo permanezca dentro de los límites de unas prácticas heredadas sin proyectar su personalidad.

La fantasía del artista resuelve la danza o el tema argumental del ballet en complejas formas dramáticas con significación expresiva y estética; en la danza alta configura el cuerpo en el aire a través de atrevidas posiciones que constituyen un amplio repertorio de pasos diseñados con virtuosismo técnico y belleza plástica; correspondencia de todos los miembros corpóreos en el diseño de imaginativos arabescos y en la versión plástica del compás; interrelación de pasos y actitudes en rigurosa sucesión lógica establecida con precisión matemática; subordinación al plano coreográfico. En todas las artes las ilimitadas posibilidades creativas se basan en un pequeño número de principios; en la danza clásica la diversidad de pasos se decantó en cinco fundamentales que aseguran la unidad de estilo y originan las distintas actitudes: al exponerlos, los tratados de P. Rameau, Arbeau, Cesare Negri, etc., destacaban su importancia. Estos escritos constituyen fuentes válidas para el conocimiento de la estética y la técnica de su época. En el *Traité élémentaire, théorique et practique de l'art et de la danse*, Blasis adopta una postura intermedia entre el formalismo y el expresionismo de Noverre: gesto significativo y, a la vez, forma corpórea que pueda servir de modelo para el escultor; elevación sobre un buen aplomo con acuerdo de brazos y pies; movimientos elegantes realizados con gracia, sin rigidez; ejercicios de barras como técnica de iniciación. De modo semejante a la música, en el siglo XX se produce una fractura con la tradición, sintetizada en el manifiesto de cinco puntos de procedencia de los ballets rusos y publicado en 1914 en *The Times*: creación de nuevos pasos y formas de movimiento de acuerdo con la acción dramática y el carácter de la música, ruptura con estructuras convencionales, superación del criterio meramente ornamental, interrelación de todos los miembros del individuo, del grupo y del conjunto, de la danza, la música y la escenografía, por la supeditación a una misma onda expresiva; valoración de la creatividad.

Las diferencias estilísticas no impiden el reconocimiento de propiedades estéticas generales que se verifican igualmente en todas las

artes y en la naturaleza: esta universalidad constituye uno de los aspectos más sorprendentes del objeto estético; lo comprobamos antes en la teoría de la música. Como se ha indicado, ritmo y repetición son fundamentales en la danza; igualmente la proporción (entendida no sólo como correspondencia externa sino como adecuación al tema, a la idea), la variedad de estímulos visuales figurativos y cromáticos, la simetría simple o compleja en la organización de la escena, la originalidad, la armonía, la congruencia de pasos y vestimenta, el interés del tema, la adecuación interpretativa al mismo, el desarrollo lógico de la acción dramática, la pulcritud, pureza, refinamiento y perfección formal, etc.

El uso de la denominación de pie rítmico en música y en poesía denota la correspondencia inicial de estas dos artes con la danza, antes señalada: coincidencia en la función estructural de la métrica. Por esto, no sólo es posible la colaboración: la poesía inspira al compositor y la música a la danza; lo demuestran las coreografías sugeridas aun por partituras concebidas sin esta finalidad.

La significación social y el desarrollo estético de la danza tienen una verificación histórica. El análisis de las representaciones prehistóricas (por ejemplo, en España en Alpera, Cogull, etc.), el estudio de antiguos códices especialmente americanos y la investigación de los pueblos primitivos permiten reconocer una triple dimensión en la práctica de la danza: vertical (desde los pueblos prehistóricos hasta nuestros días), horizontal (abarca todas las sociedades) y cóncava (proyección del hombre fuera de sí): invocación a Dios y a los espíritus, vinculación con la magia, participación en sacrificios rituales, expresión de amor y dolor, de augurios de buena caza. Ampliación temática en el Neolítico e incidencia de la civilización agrícola y totémica: danzas de fecundidad, rogativas de lluvias, conjuración de riesgos, dominio de la naturaleza, ritmos laborales, conmemoración de ciclos lunáticos. Descarga emotiva estimulada por el empleo de disfraz y máscara. Como en la música, en el culto egipcio a Osiris correlación entre danza ritual y sistema planetario: evoluciones de siete bailarines en torno al sol, asociación de toda la creación en una misma himnodia. Desde tiempos ancestrales se caracteriza la danza india por el sutil lenguaje gestual de movimientos; las danzas guerreras o de los escudos, reliquias del antiguo esplendor de la tradición china, que pudo influir en el origen de las sintoístas y budistas japonesas; los bailes religiosos de los pueblos primitivos africanos invitan al trance. Combinación de magia con arte: como en la pintura rupestre, reflejan desde el principio la naturaleza estética del hombre; tendencia a la abstracción y a la

estilización, al símbolo; regulación y coordinación de ritmos y movimientos; enriquecimiento expresivo por la participación de la música; aparición de artistas especializados que desarrollan la técnica y los valores artísticos. Como en otras ramas de la cultura, en la prehistoria se establece el fundamento de la historia.

En la danza griega se supera la rudeza inicial. Tenemos noticias de un elevado número de formas. Por el reconocimiento de su influencia educativa (causa de euritmia y elegancia en el cuerpo y en el espíritu) los filósofos se plantearon la reglamentación de su práctica social. Escultores y ceramistas dejaron bellos testimonios de desfiles procesionales y otras formas de danza; el historiador latino de la actividad de los *saltatores* profesionales. Al resolverse la expresividad en acción surgen el mimo y la pantomima etrusca y romana. Por su incidencia en el nacimiento del teatro y por haber sido tema de reflexión de Nietzsche en *El origen de la tragedia*, tienen singular relieve cultural las danzas orgiásticas del culto a Dyonisos y Baco; asimismo las interpretadas en las fiestas «saturnales».

Las referencias bíblicas dan testimonio de la inserción de la danza en la religión y en las costumbres hebreas; particularmente interesantes son las correspondientes a David en el Antiguo Testamento y a Salomé en el Nuevo; la influencia de ésta en el arte llega hasta nuestros días, lo que prueba los vínculos que interrelacionan el curso de la historia. Las noticias de autores antiguos sobre las bailarinas de Gades confirman la práctica peninsular de la danza y el origen remoto de algunas que aún perduran: estos bailes ancestrales constituyen el fundamento de la riqueza de formas hispanas y de su diferenciación regional; la posterior centralización política no impidió esta diversidad que mantienen las aportaciones medievales e incluso más adelante se refleja en la distinta asimilación de un mismo ritmo como la jota, la seguidilla o el fandango. Las danzas americanas constituyen también ejemplo de la inevitable proyección del talante atávico de sus intérpretes, pero en este caso se plantea al esteta sutiles problemas derivados de la incidencia de la colonización e inmigración europea y africana.

Los antecedentes bíblicos podían justificar el empleo de la danza religiosa en los templos: aún quedan vestigios de su práctica en algunas iglesias actuales; ascetismo no exento de superstición ofrecía la costumbre de los corros de cementerios y, sobre todo, de la «danza de la muerte» que remitía a toda la sociedad, porque nadie puede eximirse de participar en ella. Por el contrario, los bailes que ministrillos, estudiantes, seminaristas y tropa auxiliar de la iglesia

interpretaban en determinados días en los atrios (y a veces en el mismo templo, con escándalo y sucesivas prohibiciones jerárquicas y conciliares) solían constituir desvergonzadas parodias. Aportación medieval de otra naturaleza fueron los bailes señoriales de trovadores y troveros celebrados en castillos: con la creación de canciones y poesías perfeccionan la vida del caballero medieval y le insertan en el desarrollo de la cultura por su legado de ritmos y formas. Continúa en las villas la práctica de mimos y bailes propios de una civilización agrícola aldeana. La aparición de la burguesía origina un nuevo género que responde a la aspiración de este sector social a cultivar dignamente su ocio. La evolución de la danza implica la de la música que la acompaña; la adición del canto (en la balada, por ejemplo) confiere mayor complejidad al problema de la unión entre las artes. Tratadistas musicales como Grocheo y poetas como Berceo y el Arcipreste de Hita ofrecen interesantes noticias sobre estas danzas y los instrumentos musicales con que se acompañaban: junto con los escritos de prohibición ética permiten deducir los caracteres de su estética.

La absorción por la realeza del poder feudal incide en todas las artes y cambia el marco de las celebraciones. La resistencia nobiliaria impide la desaparición radical de los festejos en patios de armas de castillos y palacios; las plazas urbanas continúan su función de centro cívico de los municipios, que ahora extienden a las fundaciones americanas. Pero la realeza manifiesta su dominio y ejerce su atracción a través de suntuosas y fastuosas fiestas. Nacimientos y bodas reales, pactos diplomáticos, acceso al trono, etc., se convierten en motivos de ostentación de la fuerza de la monarquía. En Italia las cortes de los Sforza, de Alfonso el Magnánimo y Lorenzo el Magnífico rivalizan en esplendor, sensualidad y elegancia; en Francia brillan la de Francisco I y su sucesor Enrique II, cuyo matrimonio con Catalina de Médicis contribuyó a la influencia italiana que facilitó la creación en 1581 del Ballet Comique de la Reine, precursor de esta forma; en Inglaterra Enrique VIII y su hija Isabel I estuvieron imbuidos de espíritu renacentista patente en el desarrollo de la música y la danza; tras la coronación de Carlos I, la corte española fue más austera. La situación económica establecía límites, aunque a veces se sobrepasaban. Banquetes con intermedios, bailes, desfiles con vistosos disfraces y mascaradas que se concebían como desarrollo de una pantomima o acción minuciosamente fijada. Temas de la mitología clásica, pero también históricos, exóticos (entre ellos americanos) y de animales, quizás más como símbolos que como recuerdo totémico. El propio monarca

organizaba y controlaba; buscaba colaboración artística o delegaba: poetas como Ronsard o Marot desplegaban su fantasía y proyectaban la velada como obra de arte; establecían plan y argumento, participación de poesía, música, mimo, danza y plástica: germen de acción dramática que va a orientar el origen de la ópera y del ballet. Los tratadistas (Cornazano, Arbeu, etc.) informan sobre pasos y pantomimas, los literatos, acerca de su práctica artística y su significación social (por ejemplo, en España, Gil Vicente, Cervantes, Lope de Vega y *El maestro de danzar*). La dignidad propia de la corte se refleja en las danzas bajas, solemnes, reverenciales; la asistencia aristocrática a la fiesta popular tiene la compensación inversa de las danzas altas asumidas por el salón, en transformación estilizada: *saltarella*, pavana, gallarda, españoleta, canario, bergamasca, alemana, francesa, *saltarello*, zarabanda, folías, moresca, turdión, branle, chacona, etc.; las denominaciones recuerdan en ocasiones el lugar de origen: desde el punto de vista moral, el padre Mariana estimaba baldón que se considerase la zarabanda procedente de España; sobre la chacona hay una curiosa teoría que la hace derivar de la región sudamericana del Chaco: Andalucía habría sido su puerta de entrada europea; también en la danza la colonización propicia interrelaciones que enriquecen la historia. En cada período se tiende a la aplicación generalizada de los ideales estéticos: en el Renacimiento algunos tratadistas proponían ritmar la danza con imitación de los pies de la métrica clásica.

A la inversa, en el Barroco el ballet permite deducir los caracteres que definen esta época tan significativa en la cultura europea. Prosigue la práctica de la mascarada simple, pero su articulación en torno a un argumento la constituye en género mixto mascarada-ballet. Compositores como Monteverdi (*Il ballo delle Ingrate*) trascienden la frivolidad, porque aportan al género la belleza musical de sus partituras: se introducen pasajes declamados que se convierten más tarde en recitativos y melodías: se pasa de la diversión al espectáculo. Desde otro punto de vista, surge en la corte francesa el *ballet à entrées*, en principio números sueltos de danza a los que se añadía un preludio explicativo y se intercalaban recitados o cantos monódicos e incluso polifónicos, que desarrollaban el tema enunciado y orientaban el espectáculo hacía su culminación en la gran danza final. El incremento de la parte cantada (conjunto instrumental, arias, dúos, etc.) permitía considerar las entradas como pasos de baile intercalados en una ópera. J. B. Lully comprendió las posibilidades estéticas de estos ballets melodramáticos y los aspectos negativos que debían ser superados; asimismo, la

significación sociológica de los mismos. Con la colaboración de los prestigiosos dramaturgos Corneille, Racine y Molière y con ingenieros escenográficos de gran talento creó la ópera-ballet y la comedia-ballet, síntesis de todas las artes y expresión grandiosa de la corte de Luis XIV y de su teoría del Estado. Por su iniciativa se fundó la Académie Royale de la Musique et de la Danse, que consolidaba el nuevo género; podría afirmarse incluso que, tras los ensayos precedentes, comenzaba su verdadera historia; en este centro se establecieron también los principios de la danza clásica con vigencia universal hasta nuestros días. En las representaciones, junto con artistas profesionales, participación del rey, embajadores y personajes de la corte con cuidada selección regia de los mismos: la política se proyectaba en el arte.

La ópera italiana y el ballet francés tuvieron amplia difusión en las cortes europeas; por ejemplo, en la de Madrid se interpretó *La gloria de Niquea* con versos atribuidos a Villamediana y a Góngora. Pero al lado de este arte cortesano, el tratado de guitarra de Gaspar Sanz contiene un elevado número de bailes populares que han inspirado posteriormente a compositores como Joaquín Rodrigo. En otro orden hay que destacar las consecuencias del interés de Lully por la intervención musical: la amplia instrumentación empleada en la obertura y en diversos números de la ópera-ballet contribuyó decisivamente al desarrollo del arte sinfónico, la sucesión de danzas del ballet fue el origen de la forma *suite*. La transformación de la monarquía de Luis XIV en la de Luis XV y la elegante resolución rococó del racionalismo barroco se hace patente en la estética del ballet, cuya teoría formula el maestro de danza de Isabel Farnesio, Pierre Rameau, en *Le maître à danser,* publicado en París en 1725. A través del siglo XVIII nuevos ritmos definen la evolución estilística en correspondencia con el talante aristocrático de la sociedad: minueto, gavota, rigodón, etc. En plena vigencia del academicismo neoclásico el cansancio por la retórica mitológica explica la reacción de la estética del sentimiento y de la cotidianeidad: el título de *Les petits riens* de Mozart podría servir de símbolo. Diderot, Voltaire y Rousseau encuentran la colaboración inapreciable del gran compositor Juan Felipe Rameau; más tarde vendrían Gretry y Gossec. Como escapada de la obsesión clásica es curioso el auge del tema exótico: se generaliza en las distintas artes el motivo de la turquería (delicioso *allegro alla turca* de la famosa sonata de Mozart); ambientes orientales y americanos en *Las Indias galantes* de J. F. Rameau, obra en la que no podía faltar la inocencia del hombre primitivo (o de la mujer) *à la* Rousseau.

Se advierte la influencia de la solución de Lessing y el academicismo al problema de la delimitación de las artes: tanto J. F. Rameau como Gluck introducen la danza en sus óperas incorporándola al desarrollo argumental, pero deja de interesarles la ópera-ballet. Por el contrario, se tiende a prescindir en éste de cantos y recitados: ya en el siglo XVII Ménestrier defendió el derecho del ballet a figurar por sí mismo entre las artes de imitación. El célebre Noverre actualizaba y desarrollaba su ideal: expresión de las pasiones humanas a través de la acción y el movimiento, de la mímesis corporal y directa con apoyo del gesto; oposición al concepto puramente técnico, decorativo y formal de la danza; con otras destacadas bailarinas como M. Camargo y María Sallé, renuncia al helenismo artificioso y adopción de una temática humanista más viva y sincera; creación de nuevos valores coreográficos, plásticos y dinámicos; abandono de la máscara y de las pelucas tradicionales y revolución en la indumentaria para facilitar los movimientos; interrelación de la danza con la música y la escenografía; libertad del intérprete resuelta, sin embargo, en la unidad de la acción; el arte como obra del genio, no del oficio. Se trata de una renovación de la antigua pantomima desde una estética prerromántica, paralela a la realizada en esta época por las otras artes.

En el período romántico se produce una paradoja: se critica a Noverre y a su escuela (por ejemplo a G. Vestris) por la importancia atribuida a la mímica en detrimento de la plástica, supremacía de la expresión sobre la lógica. Como se ha indicado antes, Blasis rehabilita la danza clásica y, en cierto modo, el aspecto académico, las reglas, que codificó no sin aportación personal. Pero sería erróneo hablar de oposición; más bien hay que hablar de síntesis: propone fundar la acción sobre una firme base rítmica y el gesto sobre una forma escultórica, estilizar la figura y la expresión temática, observar con flexibilidad la retórica de las tres unidades. Más representativo de la estética de la época, Vigano aplicaba las tesis de Noverre y se oponía a esquemas rutinarios; propugnaba una pantomima rítmica con la denominación de drama coreográfico. El Romanticismo se muestra innovador también en este arte y la polémica anterior palidece ante estas novedades. A la antigua división entre danzas altas y bajas, saltos y deslizamientos, se añade ahora el baile de puntas, el ideal de la gracia ingrávida y vaporosa, de los vestidos etéreos y gasas blancas, adecuados para obtener la inmaterialidad de sílfides y ondinas. Al mismo tiempo, incidencia de motivos medievales y del melodrama sentimental propio de la novela o el teatro de este período: sirva de ejemplo el título de *Catherine*

ou la fille du bandit, de Perrot y Pugni; inspiran también ambientes considerados exóticos (andaluces, orientales, americanos: *Los abencerrajes*, *Les incas* de Coralli, por ejemplo). Irrumpen nuevos ritmos: vals, mazurca, polonesa, escocesa, etc. Como en el arte instrumental o en la ópera de la época, protagonismo de divos y solistas: con argumentos de T. Gautier, música de Adam y coreografía de Coralli y J.-J. Perrot, *Giselle* es prototipo que perdura en la cartelera y fue concebido con exigencia de virtuosismo para el intérprete. Además del ballet, participación de la danza en óperas. Como en las otras artes hacia 1850 decae la estética del ballet romántico, aunque algunos epígonos (Delibes, E. Lalo) prolonguen su vigencia. París no renuncia en este arte a su función directiva de la cultura europea: el ballet de la ópera ofrecía el ejemplo de su organización artística.

En el siglo XX el ballet alcanza un sorprendente florecimiento. Por el carácter complejo de su estética estimula a la vez la creatividad coreográfica y la de escritores, músicos y pintores. Se reconoce en el repertorio producido la diversidad de tendencias que coexisten y se suceden en la cultura de esta centuria. Espectáculo costoso, se reflejan igualmente en el mismo las nuevas condiciones políticas y sociológicas: aunque los Estados no abandonan su tutela, sale definitivamente de palacios y se ofrece a todos sin más reserva que la falta de posibilidades económicas para la asistencia. La proyección de la sociedad en el hombre es lugar común que, sin embargo, no anula la inversa. El desarrollo del ballet en el primer tercio del siglo XX gira en torno a Sergio Diaguilev, que centra un proceso de intercambio de influencias artísticas y de innovación estilística del mayor interés para la investigación estética. La apertura cultural de Pedro I y Catalina II incidió en la formación de una importante escuela rusa de ballet bajo la dirección de destacados maestros de Occidente, especialmente franceses; posteriormente realizaron una larga y fecunda labor M. Petipa y C. Blasis; artistas como Ana Pavlova, Nijinski y S. Lifar constituyen testimonio del nivel alcanzado. En el campo de la creación hay que citar los ballets de carácter romántico y occidental de Chaikowski (*El lago de los cisnes*, *Cascanueces*) y los de compositores de la escuela nacionalista (*Thamar,* de Balakireff, *Las danzas del príncipe Igor,* de Borodín, versión coreográfica de *Scherazade* de Rimsky Korsakoff, etc.). A principios del siglo XX S. Diaghilev concibió la idea de dar a conocer en París el arte, el teatro y la danza de Rusia. El impacto producido fue considerable, el éxito, extraordinario: Rusia devolvía el legado recibido, que se convertiría en punto de partida de una renovación

del ballet europeo. En efecto, por la acogida dispensada, Diaghilev decidió mantener la compañía no como plataforma de arte eslavo sino abierto a las corrientes de la música y del arte contemporáneo, desde el impresionismo, neoclasicismo, nacionalismo y constructivismo al cubismo, expresionismo y surrealismo. Dirigió hacia el ballet la atención creadora de importantes compositores, ya que estrenó obras de Stravinsky, Prokofiev, Debussy, Ravel, Satie, grupo francés de los Seis, Béla Bartók, Falla, etc.; contó con la colaboración de escenógrafos y pintores del relieve de Benois, Picasso, Matisse, Braque, Miró, Sert, etc. La distinta personalidad de los coreógrafos Fokin, Nijinski, Massine, Lifar, Nijunska y Balanchine le permitió verificar sus ideales de innovación que implicaban evolución estética y técnica: entre sus argumentos incluyeron temas propios de la nueva civilización; al mismo tiempo, dada la configuración rítmica de la música quedó patente la posibilidad inspirativa de partituras anteriores escritas sin destino inicial de ballet (por ejemplo, coreografías de Balanchine sobre obras de Bach, Mozart y el concierto para violín de Stravinsky), lo que facilitó la difusión posterior de esta práctica. Los ballets rusos perdieron su inicial limitación nacional para convertirse en ballet internacional de vanguardia. A la muerte de Diaghilev la división de la compañía y la dispersión de sus coreógrafos y primeras figuras contribuyó al desarrollo generalizado de este arte. Se diversifican los estilos como las ideologías. Se renueva la tradición de la danza clásica en ambientes conservadores: Royal Ballet de Inglaterra (Ninette de Valois, M. Fonteyn) y de otras cortes o teatros nacionales de ópera; asimismo en la URSS, por razones semejantes a las que comprobamos en la música (teatros Bolshoi de Moscú y Kirof de Leningrado junto con otras compañías soviéticas). En otros países como Francia (S. Lifar, Kochno, J. Charrat, M. Béjart) y Alemania (Teatro de la Ópera de Hamburgo, movimiento expresionista) convive esta tendencia con los más radicales ensayos y audaces experiencias de nuevas vías estéticas. Las músicas de Schönberg o los escritos de B. Brecht constituyeron fuentes para la traducción a través de la danza de la angustia existencial de la época; en otro extremo se ha llegado a la danza pura, a la aspiración a la belleza del cuerpo en movimiento sin otra finalidad, con sobria reducción de la música a mera percusión rítmica.

Los nuevos criterios arquitectónicos han permitido diseñar en el escenario geometrías espaciales inéditas; efectos luminotécnicos e indumentaria han permitido asumir el color en la forma. La acentuación cultural en la pedagogía impulsa a una mayor autenti-

cidad: la famosa Isadora Duncan profundizaba en el conocimiento de la danza clásica: estudios en Atenas y en diversos museos para proyectar desde estas investigaciones la propia personalidad creadora. La misma actitud en la aplicación de la estética nacionalista: superación del pseudoexotismo, nada de disfraces y máscaras como en el antiguo ballet cortesano: K. Dunham, por ejemplo, incorporó a su compañía bailarines autóctonos; sin embargo, resultaba inevitable la tendencia a la estilización y a la asimilación a criterios occidentales del arte de los distintos pueblos: recordemos la expresión del jazz en las obras de Gershwin o la de la danza andaluza en las composiciones de Albéniz, Turina y Falla...

La teoría política de la globalización se adelanta en el arte. La estética del ballet del siglo XX debe ser analizada lo mismo en Europa que en América, donde los principales coreógrafos y bailarines de los ballets rusos trabajaron y dejaron escuela. La compañía del Marqués de Cuevas, oriundo de Chile, alcanzó brillante nivel internacional y mantuvo una posición equilibrada entre tradición y novedad, sin renunciar a una escenografía fastuosa resuelta con buen gusto en la versión de obras de diversos estilos (Bach, Scarlatti, Wagner, Strauss, Menotti, etc.). Actuación suele implicar influencia: se hace bastante normal la invención de la coreografía a partir de composiciones famosas de Berlioz, Brahms, Hindemith, etc. Más que las danzas autóctonas con rasgos atávicos de pueblos aborígenes, la inmigración negra originó en Estados Unidos un repertorio de ritmos que han tenido difusión universal en los bailes contemporáneos de sociedad y han contribuido a definirla. En el ámbito artístico, junto con el ballet clásico, se han desarrollado tendencias avanzadas que centran la esteticidad en el ballet puro, con sobria ambientación abstracta y en la invención de formas métricas que, por asociación, vinculamos con el espíritu de la nueva civilización americana, especialmente en su versión cinematográfica, que plantea un nuevo género de relación entre las artes y de divulgación de la danza, como demuestran las películas de Fred Astaire: el espectáculo pasa de la corte a la más humilde villa, de la élite perceptiva a la multiplicidad cosmopolita.

Otro hecho importante para el sociólogo del arte es el espléndido florecimiento del ballet en la denominada América latina. En la Argentina, por ejemplo, extendieron su labor los más creativos coreógrafos europeos. En todas las capitales y ciudades importantes de todas las naciones surgen compañías estatales o con apoyo ministerial. Esta influencia tiene respuesta en la trayectoria internacional de algunas de estas instituciones y en la labor creadora de los

compositores. En México fundan escuelas artistas procedentes de Estados Unidos o directamente de Europa (Waldeen, A. Sokoloff, N. y G. Campobello); la danza clásica se cultiva como propedéutica docente y como espectáculo con imaginativas y audaces coreografías sobre obras de tan acusado significado instrumental como *Preludios y fugas* y *Variaciones Goldberg* de Bach, piezas de clavecín de Couperin, sonatas de Scarlatti y del padre Soler, *Sinfonía incompleta* de Schubert, *Suite provenzal* de Milhaud, etc. Por otro lado, se cultiva el ballet costumbrista, que pretende profundizar a través de la danza y de la sugerente música que la sustenta en el conocimiento y expresión del alma popular americana en su simplicidad autóctona o en la complejidad psicológica resultante de la incidencia racial de colonización e inmigraciones (C. Chávez, S. Revueltas, P. Moncayo, Hernández Moncada, B. Galindo, etc.). Los ballets con tema español de compositores exiliados, particularmente los de R. Halffter, plantean el problema estético del matiz evocativo que confiere la distancia; asimismo, el de la asimilación ambiental y la cooperación a su desarrollo. El origen cortesano y su orientación aristocrática y burguesa posterior no han impedido que los Estados socialistas hayan prestado su atención al ballet; al ejemplo de Rusia se une Cuba: no sólo tienen proyección exterior las coreografías de Alicia Alonso y otros artistas: se permite también reunir en homenaje a los principales creadores y a las tendencias coreográficas del siglo XX desde Balanchine, Fokin y Béjart a Nacho Duato.

La estética española ofrece un carácter especial. La importación del ballet francés en el Barroco y de danzas como el minué en el Clasicismo se compensaba con la sugestión ejercida por nuestras danzas en Europa, particularmente en el siglo XIX, en el que el arte de nuestras bailarinas inspira a pintores y poetas. En la centuria siguiente la creación de un ballet español desde la danza popular, que tanta riqueza y variedad presenta, con lenguaje del siglo XX, pero con fidelidad al espíritu que la genera y a los caracteres del baile y la música que la expresan, constituye el ideal que inspira coreografías y partituras. Por la atención prestada por Falla en sus composiciones y escritos, el cante y baile flamenco suscitó interés general: artistas como Massini y Rubinstein quisieron estudiarlo en sus fuentes y en su ambiente; el maestro de Cádiz contribuyó a que este arte tan singular pasase del «tablao» al escenario, del «colmao» al teatro; ya en la primera versión de *El amor brujo* sublima en la forma la expresión popular de complejos atávicos; se adentra en el alma gitana y convierte argumento y personajes en símbolos de una raza; la remo-

delación posterior de la obra no desvirtúa su esencia. Sus relaciones con Diaghilev le permiten clarificar su concepto de ballet español que inspira coreografías (A. Mercé, E. y Pilar López, Antonio) y partituras (E. Halffter, J. Bautista, G. Pittaluga, G. Durán, O. Esplá, J. Rodrigo, S. Bacarisse, Gerhard, C. Suriñac, F. Remacha, V. Asencio, M. Salvador, etc.) e implicaba la colaboración de importantes pintores y poetas, entre los que destaca F. García Lorca, tan relacionado con los principios estéticos de Falla. Los títulos reflejan diversidad temática regional e incluso costumbrismo, planteado a veces con ironía; en algunos casos también vinculación histórica, pero lo importantes es su resolución musical con lenguaje contemporáneo según sus distintas vías de expresión, que en la estética de los retornos incorpora ritmos y recrea estilos. A pesar de la tendencia de las vanguardias a superar los principios nacionalistas, las nominaciones de algunos ballets muestran un nuevo planteamiento a través de obras significativas de la literatura (C. Halffter, C. Bernaola, A. García Abril, T. Marco): la creatividad se ejerce desde la cultura.

Los antiguos estetas e historiadores observaban asincronías entre las artes, particularmente en la música, sin duda por conocimiento insuficiente de su historia. El paralelismo se funda en la relación entre sí y con la sociedad. La vinculación de la danza con la música y la plástica convierte en obligatoria la coincidencia en la evolución estilística. En el ballet de los últimos tiempos se advierte una vigorosa corriente innovadora: igual que en las otras artes, le es aplicable el término de «vanguardia» como denominación de estilo, porque el artista genera la mitología del nuevo humanismo. La temática de las últimas coreografías de Nacho Duato y otros artistas expresa en síntesis conceptual y emotiva las inquietudes que configuran el código moral de nuestro tiempo y el compromiso social del artista: traducción de los sentimientos de angustia e incomunicación; denuncia de la tortura, persecución, clasismo, injusticia, holocausto, falta de libertad, violencia, racismo, defensa de la dignidad del individuo, de los derechos humanos, del pacifismo; preocupación por el hombre en su dependencia del ambiente y en su lucha por el dominio de la tierra; reconocimiento de la finalidad ética del arte; pero no sólo tenebrismo y drama: también la ironía y el humor enseñan, elevan y se proyectan en el repertorio moderno.

A cada estilo su técnica; sin embargo supeditación de los cambios a los principios estéticos generales y a la materia que se conforma; recientemente Duato confirmaba nuestra observación primera: «el cuerpo es nuestro instrumento de trabajo»; precisemos: cuerpo en movimiento e instrumento de comunicación y belleza; en conse-

cuencia, reconocimiento del valor expresivo de la corporeidad en sí misma y de sus miembros (incluso con audaz presentación desnuda), de sus desplazamientos y saltos, del temperamento en su exteriorización energética, de las evoluciones a solo y en interrelación, de la ordenación plástica de personas y grupos en su distribución escenográfica. Se acentúa la conjunción de lenguajes en la forma; a veces se utilizan en una misma obra partituras de varios compositores y épocas de acuerdo con el historicismo de nuestro tiempo; aparte del nuevo empleo que la técnica permite de la iluminación y de la escena, la colaboración con el cine, bien por incorporación de criterios cinematográficos al ballet y a la danza o por versión cinematográfica de estas artes, ha añadido cuestiones inéditas al problema de las relaciones artísticas.

El expresionismo impide al ballet europeo de vanguardia incurrir en el formalismo, más extendido en el americano. Sin embargo, se verifican aquellas propiedades formales que no están supeditadas a los estilos y manifiestan la esteticidad: técnica depurada, precisión rítmica, belleza plástica, lineamiento escénico bien definido, pulcritud, adecuación y buen gusto en la indumentaria, claridad en la concepción y realización coreográfica, perfección en la coordinación de movimientos, armonía de todos los elementos que se integran en la forma, musicalidad y poesía.

Los pitagóricos hablaron de una música sideral, los poetas cantan la danza de los astros, el ballet de las estrellas; según hemos visto anteriormente, en el apartado sobre la música, la simbología semántica tiene aplicación inversa: como los planetas, en la danza el artista ritma sus propios movimientos de rotación sobre sí mismo y de traslación en razón teleológica; muestra así que el hombre conoce y domina el mundo, pero está inserto en la naturaleza; supera el mecanicismo y realiza en libertad las leyes cósmicas que engendran la belleza y fundan la estética.

BIBLIOGRAFÍA

1. *Estética de la música*

Adler, G. (1912), *Der Stil in der Musik,* Breitkoph und Haertel, Leipzig.
Adorno, Th. W. (1949), *Philosophie der neuen Musik,* Mohr, Tübingen.
Adorno, Th. W. (1958), *Dissonanzen,* Vandenhoeck, Göttingen.
Allen, D. W. (1939), *Philosophies of Musik History,* American Book Co., New York.

Ansermet, E. (1961), *Les fondements de la musique dans la conscience humaine,* Baconnière, Neuchâtel.
Aristóteles (1957), *Problemi musicali,* Sansoni, Firenze.
Beethoven, L. van (1865-1867), *Epistolario*, ed. L. Nohl.
Belvianes, M. (1951), *Sociologie de la musique,* Payot, Paris.
Brelet, G. (1947), *Esthétique et création musicale,* PUF, Paris.
Brelet, G. (1949), *Le temps musical,* 2 vols., PUF, Paris.
Brelet, G. (1951, *L'interprétation créatrice,* 2 vols., PUF, Paris.
Busoni, F. (1954), *Scritti e pensieri sulla musica*, Ricordi, Milano.
Clercx, S. (1948), *Le baroque et la musique: essai d'esthétique musicale,* Éditions de la Libraire Encyclopédique, Bruxelles.
Combarieu, J. (1909), *La musique et la magie,* Picard, Paris.
Copland, A. (1952), *Music and Imagination,* HUP, Cambridge.
Corte, A. della (1951), *L'interpretazione musicale e gli interpreti,* Utet, Torino.
Cortot, A. (1934), *Cours d'interprétation*, Legouix, Paris.
Coussemaker, E. (1864-1876), *Scriptorum de Musica Mediaevi novam seriem a Gerbertina Alteram,* 4 vols., Paris; nueva ed., G. Olms, Hildesheim, 1963.
Damais, E. (1945), *Les grandes étapes de la pensée musical,* Paris.
Debussy, C. (1927), *Monsieur Croche antidilettante,* Gallimard, Paris.
Descartes, R. (1656), *Musicae compendium,* Amsterdam.
Emmanuel, M. (1911), *Histoire de la langue musicale*, 2 vols., Lawrence, Paris.
Ferguson, D. N. (1948), *A History of Musical Thought,* Apppleton-Century-Crofts, New York.
Fubini, E. (1971), *Gli enciclopedisti e la musica*, Einaudi, Torino.
Fubini, E. (1973), *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea,* Einaudi, Torino.
Fubini, E. (1976), *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento* y *L'estetica musicale del Settecento a oggi*, Einaudi, Torino.
Galli, A. (1900), *Estetica della musica*, s.l.
Gerbert, M. (1784), *Scriptores Ecclesiastici. De Musica Sacra Potissimum,* s.l.
Gevaert, F. A. (1871-1881), *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité,* Gante.
Goldschmidt, H. (1915), *Die Musikästhethetik des 18 Jahrhunderts,* Rascherverlag, Zürich.
Gurney, E. (1881), *The Power of Sound,* Smith, London.
Hanslick, E. (1854), *Vom Musikalische-Schönen,* Leipzig.
Helmholtz, H. L. (1863), *Lehre von den Tonempfindungen als psychologische Grundlage für die Theorie der Musik,* s.l.
Hegel, G. W. F. (1908), *Estética*, 2 vols., D. Jorro, Madrid.
Jaell, M. (1896), *La musique et la psichophysiologie,* Alcan, Paris.
Jan, K. von (1895), *Musici scriptores graeci,* Teubner, Leipzig.
Jullien, A. (1873), *La musique et les philosophes au* XVIII *siècle,* s.l.

Lach, R. (1918), *W. A. Mozart als Theoretiker,* Hölder, Wien.
Lach, R. (1925), *Vergleichende Kunst und Musikwissenschaft,* Hölder-Pichker-Tempsky, Wien.
Lalo, Ch. (1908), *Eléments d'une esthétique musicale scientifique,* Alcan, Paris.
Laloy, L. (1904), *Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité,* Lecène, Paris.
Langer, S. K. (1942), *Philosophy in a New Key*, Mentor Books, New York.
Langer, S. K. (1953), *Feeling and Form,* Scribner's, New York.
Leibowittz, R. (1947), *Schönberg et son école,* Janin, Paris.
Leibowittz, R. (1949), *Introduction à la musique de douze sons,* L'Arche, Paris.
León Tello, F. J. (1962), *Estudios de Historia de la teoría musical,* CSIC, Madrid, ²1991.
León Tello, F. J. (1974), *La teoría española de la música en los siglos* XVII *y* XVIII, CSIC, Madrid.
León Tello, F. J. (1983), *La estética y la filosofía del arte en España en el siglo* XX, Nácher, Valencia.
León Tello, F. J. (1988), *Teoría y estética de la música,* Taurus, Madrid.
León Tello, F. J. (1998), «Significación del Renacimiento en la música española del siglo XVI»: *Academia* (Madrid), *86*, 357-378.
Lissa, Z. (1954), *Fragen der Musikästhetik,* Heischelverlag, Berlin.
Listz, F. (1880/83), *Gesammelte Schriften,* 6 vols., ed. de L. Ramann, s.l.
Magnani, L. (1957), *Le frontiere della musica,* Ricciardi, Milano.
Mazzini, G. (1977), *Filosofia della musica,* Guaraldi, Firenze.
Mersenne, M. (1636-1637), *Harmonie universelle,* s.l.
Meyer, L. (1956), *Emotion and Meaning in Music,* Press University, Chicago.
Meyer-Baer, K. (1970), *Music of the Spheres and the Dance of the Death,* Press University, Princeton.
Michel, A. (1951, *Psychoanalyse de la musique,* PUF, Paris.
Mila, M. (1950), *L'esperienza musicale e l'estetica,* Einaudi, Torino.
Morpurgo Tagliabue, G. (1961), *L'estetica contemporanea,* Marzorati, Milano; v. e., Losada, Buenos Aires, 1971.
Moser, H. J. (1953), *Musikästetik*, W. de Gruyter, Berlin.
Müller-Freienfels, R. (1936), *Psychologie der Musik,* Vieweg, Berlin.
Nietzsche, F. (1872), *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik,* Basel; v. e., *El origen de la tragedia*, trad. de E. Ovejero Mauri, Espasa-Calpe, Madrid, 1943.
Pagnini, M. (1974), *Lingua e musica*, Il Mulino, Bologna.
Parente, A. (1936), *La musica e le arti*, Laterza, Bari.
Pirro, A. (1907), *Descartes et la musique,* Fischbacher, Paris.
Plebe, A. (1962), *La dodecafonia. Documenti e pagini critiche,* Laterza, Bari.
Portnoy, J. (1954), *The Philosopher and Music. A Historical Survey,* Humanities Press, New York.

Rameau, J.-F. (1737), *Génération harmonique ou traité de musique théorique et practique,* Paris.
Rameau, J.-F. (1750), *Démonstration du principe de l'harmonie servant de base à tout l'art musical,* Paris.
Reese, G. (1940), *Music in the Middle Ages,* Norton, New York.
Reese, G. (1954), *Music in the Renaissance,* Norton, New York.
Reti, F. (1961), *The Thematic Process in Musik,* Faber, London.
Riemann, H. (1898), *Geschichte der Musitheorie im 9-19 Jahrhundert,* Berlin.
Rousseau, J.-J. (1838), *Écrits sur la musique*, Paris.
Ruelle, C.-E. (1895), *Collection des auteurs grecs rélatifs à la musique*, s.l.
Schaeffer, P, (1952), *À la recherche d'une musique concrète,* Minuit, Paris.
Schelling, W. J. (1948), *Lecciones sobre filosofía del arte,* FCE, México,
Schering, A. (1949), *Vom Musikalischen kunstwerke,* Leipzig.
Schloezer, B. (1947), *Introduction à J. S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Gallimard, Paris.
Schmitz, E. (1915), *Musikästhetik,* Breitkoph und Haertel, Leipzig.
Schönberg, A. (1950), *Style and Idea*, Philosophical Library, New York.
Schopenhauer, A. (1985), *El mundo como voluntad y representación*, 2 vols., Orbis, Barcelona.
Schumann, R. (1854), *Gesammelte Scriften über Musik und Musiker,* Leipzig.
Schutz, A. (1914),. *Zur Ästhetik der Musik,* s.l.
Seashore, C. (1938), *Psychology of Musik,* MacGraw Hill, New York.
Siebeck, H. (1909), *Grundfragen der Psychologie unf Ästhetik der Tonkunst,* Mohr, Tübingen.
Spencer, H. (1857), *Essay on the Origin of Musik,* s.l.
Stravinsky, I. (1935), *Chroniques de ma vie,* Denoël-Steel, Paris.
Stravinsky, I. (1945), *Poetique musicale,* Janin, Paris.
Stumpf, K. (1911), *Die Anfänge der Musik,* Olms, Leipzig.
Tannery, P. (1902), *Du rôle de la musique grecqe dans le dévelpppement de la mathématique pure,* Teubner, Leipzig.
Torrefranca, F. (1910), *La vita musicale dello spirito,* Bussola, Roma.
Wagner, R. (1916), *Sämtliche Schriften und Dichtungen,* Volksausgabe, Leipzig.
Wallaschek, R. (1903), *Anfänge der Tonkunst,* Barth, Leipzig.
Weber, M. (1921), *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik,* Drei Masken Verlag, München.
Wolff, E. G. (1934), *Grundlagen einer autonomen Musikästhetik,* Heitz, Strassbourg.
Wetzel, H. (1926-1927), *Musikteorie und Musikästhetik,* Hesse, Berlin.

2. *Estética de la danza*

Arbeau, T. (1981), *Orchesographie,* reimpr.
Blasis, C. (1820), *Traité élémentaire, théorique et practique de l'Art de la danse,* J. Beati et A. Teneuti, Milano.

Blasis, C. (1830), *Manuel complet de la danse, comprenant la théorie, la practique et l'histoire de cet arte,* Roret, Paris.
Bonilla García, L. (1964), *La danza en el mito y en la historia,* Biblioteca Nueva, Madrid.
Borrull, T. (1946), *La danza española,* Sucesor de E. Meseguer, editor, Barcelona, [3]1965.
Cozanet, A. (1921), *Qu'est ce que la dance?,* Henri Laurens, Paris.
Delavaud-Roux, M. H. (1995), *Les dances dionysiaques en Grèce antique,* s.l.
Dallal, A. (1979), *La danza contra la muerte,* UNAM, México.
Dallal, A. (1989), *La danza en Méjico,* UNAM, México.
Dumanoir, G. (1664), *Le Mariage de la Musique avec la Danse. Précedé d'une introduction historique et acompagné de notes*, Librairie des Bibliophiles (1870), Paris, nueva ed. 1985.
Escudero, V. (1947), *Mi baile,* Montaner y Simón, Barcelona.
Esquivel Navarro, J. (1642), *Discursos sobre el arte del danzado... y sus excelencias y primer origen,* J. Gómez de Blas, Sevilla; reprod. Valencia, 1992.
Feuillet, R. (1983), *Choréographie ou l'art de décrire la dance,* s.l.
Franks, A. H. (1955), *El ballet del siglo* XX, intr. de L. Sureda, AHR, Barcelona.
Gasch (1946), *De la danza,* Barcelona.
Golea, A. (1967), *Histoire du ballet,* Rencontre, Lausanne.
Guillot, G. (1974), *Gramática de la danza clásica,* Hachette, Buenos Aires.
Ivanova, A. (1973, *El alma española y el baile,* Editora Nacional, Madrid.
Kostrovitskala, V. S. (1978), *School of classical dance,* Progress Publishers, Moscú.
La Fage, J.-A. (1844), *Histoire générale de la Musique et de la Danse,* 3 vols., Paris.
Lagus, J. (s.a.), *Nouveau guide des Danses françaises et américaines,* L. Sauvaitre, Paris.
Larrea, A. (1974), *El flamenco en su raíz,* Editora Nacional, Madrid.
Lifar, S. (1943), *Terpsichore dans le cortège des muses,* P. Lagrange, Paris.
Lifar, S. (1955), *Danza académica,* Escelicer, Madrid.
Lifar, S. (1968), *La danza*, s.l.
Macgowan, M. (1963), *L'art du ballet de cour en France. 1581-1643,* Éditions du Centre National, Paris.
Marrero, V. (1959), *El enigma de España en la danza española,* Rialp, Madrid.
Noverre, J. G. (1803-1804), *Lettres sur la Danse, sur les Ballets et les Arts,* 4 vols., J. Ch. Schnoor, St. Petersbourg.
Noverre, J. G. (1807), *Lettres sur les Arts imitateurs en général et sur la Danse en particulier,* 2 vols., Collin, Paris.
Markessini, A. (1995), *Historia de la danza desde sus orígenes*, s.l.
Pastori, J. P. (1893), *À corps perdu. La danse nue au* XX *siècle*, P. M. Favre, Lausanne.
Passi, M. (1981), *El ballet*, Aguilar, Madrid.

Preciado, D. (1969), *Folklore español, música, danza y ballet,* Studium, Madrid.
Puig Claramunt, A. (1951), *Ballet y baile español,* Montaner y Simón, Barcelona.
Ramos Smith, M. (1979), *La danza en Méjico durante la época colonial*, s.l.
Reyna, F. (1965), *Historia del ballet*, Daimón, Barcelona.
Royce, A. P. (1977), *The anthropology of dance*, s.l.
Salazar, A. (1929), *Sinfonía y ballet*, Mundo Latino, Madrid.
Salazar, A. (1949), *La danza y el ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y el ballet,* FCE, México.
Schneider, M. (1948), *La danza de espadas y la tarantela. Ensayo musicológico, etnográfico y arqueológico sobre los ritos medicinales,* CSIC-IEM, Barcelona.
Sorell, W. (1994), *Storia de la danza: arte, cultura, società,* s.l.
Tani, G. (1983), *Storia della danza,* 3 vols., L. Olschki, Firenze.
Thomas, H., (1995), *Dance, modernity and culture: exploration in the sociology of dance*, s.l.

ESTÉTICA DE LAS ARTES POPULARES. CUESTIONES SOBRE EL ARTE POPULAR

Ticio Escobar

Más que arribar a conclusiones definitivas, este artículo busca retomar la discusión sobre el arte popular que, en los últimos años, ha vuelto a ser reconsiderada a partir de la nueva atención que viene despertando el concepto de «cultura popular». Eximido, por una parte, de compromisos esencialistas y relacionado, por otra, con ciertas cuestiones básicas del pensamiento contemporáneo (como las de identidad, hegemonía, cultura de masas, etc.), el término «popular» vuelve a adquirir una vigencia que parecía haberse agotado. De todos modos, este término resulta continuamente responsable de confusiones. Teóricamente es poco riguroso y, comprometido con posiciones ideológicas distintas, arriesga siempre la nitidez de sus contornos y la precisión de sus notas. Estas vaguedades expresan la hibridez de nuestro presente, cruzado por distintas historias y tiempos diversos cuyas superposiciones y enredos generan situaciones escurridizas, difícilmente asibles por una sola palabra.

Por las razones recién expuestas, en este texto se utiliza el vocablo «popular» con el cuidado de que el mismo cubra la mayor extensión que ocupa su curso errante. Se lo hace partir de la situación desventajosa de ciertos sectores marginados de una participación social plena, pero, a partir de esta definición negativa de lo popular en cuanto excluido, el artículo apunta a un concepto de «arte popular» afirmado desde la expresión de lo diferente, desde los haceres de sectores que reimaginan sus situaciones diversas y recrean las formas de su tradición propia para asumir los desafíos que acerca la Modernidad hegemónica.

A las vaguedades que envuelven el uso del término «popular»

deben agregarse no sólo los equívocos que promueve el concepto de «arte» sino las ambigüedades que desencadena la vinculación entre uno y otro: el término «arte popular», en efecto, resulta epistemológicamente híbrido: el vocablo «arte» proviene de la jurisdicción de la estética, mientras que el «popular» es oriundo de los dominios de las ciencias sociales. Este doble origen es causante de malentendidos y desencuentros que no pueden ser definitivamente resueltos por la falta de un territorio propio en donde converjan esos vocablos nómadas y se sometan a los mismos códigos.

Pero a pesar de estas dificultades, el uso del término en cuestión resulta inevitable para encarar el tema de la producción simbólica de grandes sectores sociales y de numerosas minorías que reimaginan sus memorias plurales y aventuran explicaciones del mundo según claves diferentes a las manejadas por la cultura hegemónica. Buscando argumentar en pro de la vigencia de este término incómodo, el artículo enumera brevemente ciertos escollos teóricos que emborronan sus contornos. Y también, y siempre en pos de aquel alegato, nombra rápidamente los nuevos desafíos que enfrenta dicho término en el centro de la discusión acerca de la Modernidad.

Dos aclaraciones finales. En primer, lugar este texto se circunscribe a las prácticas artísticas de sectores populares vinculadas a experiencias históricas tradicionales: culturas rurales, indígenas y urbanizadas entroncadas con la memoria precolombina y colonial aunque abiertas a los desafíos que plantea la Modernidad y dispuestas siempre a enfrentarlas mediante estrategias retóricas diversas. Este recorte obedece a un criterio de selección temática y no significa en absoluto desconocer el potencial expresivo de sectores populares urbanos provenientes de otras experiencias culturales y encarados a retos y cometidos propios. En segundo lugar, si bien pueden servir para considerar otras situaciones, los asuntos tratados en este artículo se refieren específicamente a las prácticas de arte popular desarrolladas en Iberoamérica; prácticas que, desde el espectro amplio de sus diferencias, comparten experiencias históricas particulares y modalidades propias de transculturación.

I. ACERCA DEL ARTE

1. *Los rangos del arte*

El trasplante de conceptos del pensamiento occidental a prácticas extrañas a su propia experiencia es fuente continua de tergiversa-

ciones que pueden a veces ser revertidas en sus efectos adversos y transformadas así en resorte movilizador de prácticas y pensamientos nuevos. El uso del término «arte» es ilustrativo de este riesgo y de los desafíos que él genera. Aunque la teoría del arte suponga que la humanidad entera produce hechos artísticos desde siempre y en todos lados, de hecho, el modelo universal de arte que reconoce es el correspondiente al producido en Europa, y después en los Estados Unidos, en un período históricamente muy breve (siglos XVI al XX). Es decir, lo que se considera oficialmente «artístico» es el conjunto que presente las notas de aquel arte: básicamente la posibilidad de producir objetos únicos que expresen el genio individual y la capacidad de exhibir la forma estética desligada de otras formas culturales y depurada de utilidades y funciones que enturbien su percepción. La unicidad y, especialmente, la inutilidad de las formas estéticas son característas del arte occidental moderno que, al convertirse en arquetipos normativos, terminan por descalificar los modelos distintos y contradecir aquel supuesto, tan caro a la historia oficial, según el cual el arte, producto humano esencial, tiene una tradición milenaria y carece de límites geográficos.

Es que los complicados mecanismos de la hegemonía provocan un doble discurso en torno al estatuto de lo artístico. Clásicamente, lo que dentro del horizonte de la cultura occidental caracteriza una obra de arte en sentido amplio es el juego de formas sensibles (nivel estético) a través del cual se provoca la irrupción de nuevos sentidos de lo real (nivel artístico o poético). Por un lado, el momento perceptivo formal, el estético, se constituye en torno a lo bello y mediante la armonía de los elementos y la síntesis de lo múltiple en un conjunto ordenado. Por otro, el nivel artístico se abre a la posibilidad de intensificar la experiencia de lo real descubriendo nuevos significados suyos. Por eso, la práctica del arte supone una perturbación: debe ser capaz de provocar un hecho de extrañamiento, de desarraigo, y sugerir otros flancos de la realidad que permitan accesos diversos. Pero, a la hora de reconocer la «artisticidad» de ciertas expresiones, la estética deja de lado esta vieja tradición, esgrime un concepto restringido de arte y erige determinados rasgos de un momento de la historia del arte (el moderno) en paradigmas universales. Y, entonces, notas cómo las de la autonomía formal, la ruptura renovadora y la unicidad de la obra, pasan a convertirse en exigencias normativas aplicables, abusivamente, a todo tipo de arte.

La producción artística asume rasgos específicos según las circunstancias diferentes que la condicionan. La Modernidad necesita

depurar el significante, autonomizar lo estético, pero otras culturas no precisan separar la forma: la hacen trabajar desde adentro, reforzando, fundando, descubriendo o sosteniendo contenidos confusos e intrincadas razones. Ciertas expresiones de la cultura popular cuentan ciertamente con dispositivos estéticos formales para movilizar los flujos de la significación social. Es decir, los dos expedientes que, por detrás de las contingencias históricas, sirven para definir en sentido amplio lo artístico occidental (el estético, que tramita la forma, y el poético, que discute el sentido) se encuentran presentes, aunque casi siempre confundidos entre sí, en el enrevesado patrimonio simbólico de las culturas populares. Pero a muchas expresiones ocurridas en el contexto de estas culturas se les rehúsa el título de «artísticas» porque no cumplen con las exigencias impuestas por la estética moderna: ni logran independizar lo estético (pese a que ajustan la forma para que sostenga ella mejor los contenidos sociales), ni son fruto de una creación individual absoluta (aunque cada artista reinterprete a su modo los inveterados códigos colectivos), ni se producen a través de innovaciones transgresoras (a pesar de que su desarrollo suponga una constante movilización del imaginario social), ni se manifiestan en obras irrepetibles (aun cuando cada forma específica debe haber conquistado su propia capacidad expresiva y estética).

La arbitrariedad de estas exigencias se revela en el tratamiento privilegiado que reciben ciertas expresiones culturales consideradas superiores: el canon hegemónico hace la vista gorda ante infracciones cometidas por sistemas cuya «artisticidad» conviene no desconocer porque legitima históricamente sus valores y fundamenta sus códigos. Por eso, la teoría del arte no tiene empacho en reconocer el estatuto de «arte» a determinadas culturas aunque no cumplan los requisitos del formalismo, la unicidad y el genio, exigidos a toda expresión marginal o «primitiva» que aspire a ese título. Ningún tratado de historia del arte, en efecto, negaría el carácter estético a culturas que sirven de antecedentes al propio arte moderno (greco-romano, gótico, etc.) o que coinciden con éste en cuanto manifestaciones de «alta cultura» (egipcio, oriental, precolombino, etc.). Refiriéndose a este hecho, Mirko Lauer sostiene que el sistema de las artes occidentales «genera las categorías de una historia del arte cuyo objetivo es proyectar hacia atrás los valores y las subcategorías con las que opera un sistema desde el presente» (Lauer,1982, 3).

Pero el carácter convencional y contingente de las exigencias en cuestión también queda claro a partir de la crítica de la autono-

mía formal moderna. Lash sostiene que el postmodernismo se caracteriza por un régimen de significación cuyo rasgo fundamental es la «des-diferenciación», por oposición a la Modernidad, constituida sobre un proceso de diferenciaciones (Lash, 1997, 22). La postmodernidad vendría, así, a mezclar de nuevos los ámbitos meticulosamente separados por el esfuerzo moderno, y lo hace en un proceso que pone en jaque una estética basada en la autonomía de la forma. Por otra parte, la crítica postmoderna recusa la idea de que el arte se encuentre sostenido por fundamentos universales: la desustancialización del concepto de «arte» impide la idea de un modelo único de «artisticidad», retira las barreras entre las expresiones eruditas, las populares y las masivas, reivindica la contaminación entre sistemas artísticos diferentes, facilita el flujo de los tráficos interculturales y termina por sostener la caducidad de aquellas restricciones discriminatorias.

Este trabajo se ocupará más adelante de las posibilidades que la crítica de la Modernidad abre al reconocimiento de la diferencia cultural; ahora volverá sobre el tema del requisito de la autonomía formal. Se intentará demostrar no sólo que la exigencia de tal requisito es arbitraria sino que la descalificación de las culturas populares que no lo cumplen desconoce la existencia de una genuina dimensión estético-formal en esas culturas. Trabajar específicamente la figura de la autonomía responde a criterios metodológicos y no significa desconocer la presión de otras condiciones canónicas, tales como las impuestas por el genio individual, la transgresión creadora y la originalidad e irrepetibilidad de la obra. Obviamente estas notas, basadas en el concepto romántico de la creación, aparecen tardíamente en la historia del arte y sólo funcionan como cláusulas restrictivas en el contexto de una normatividad de cuño colonialista. Según ya fue sostenido, y lo seguirá siendo aún, la crítica contemporánea visualiza formas artísticas a-modernas poseedoras de perfiles diferentes: formas que, aunque repitan soluciones inveteradas y se produzcan en serie y anónimamente, son capaces de renovar los procesos de significidad social a través de juegos múltiples de lenguaje.

2. *Disyunciones*

Determinadas razones históricas, que se gestan en Europa a partir del siglo XVI, van apuntalando el proceso diferenciador de las prácticas culturales y remarcando sus diferencias hasta hacerlo culminar en la Revolución industrial cuando el artista, apartado de la pro-

ducción, adquiere independencia y genialidad y su obra se convierte en objeto único. La estética se consolida a mediados del siglo XVIII en un movimiento que desprende la forma de sus ligazones tradicionales en pos del nuevo afán emancipador moderno. La nueva disciplina encuentra en la obra de Kant una formulación sistemática y un fundamento epistemológico firme. Para Kant la representación estética se desentiende de sus fines tradicionales (usos y funciones utilitarias, rituales, etc.) y se centra fundamentalmente en la forma. El privilegio de la estructura formal del objeto es la base del «gusto estético» entendido como posibilidad de apreciar sensiblemente dicho objeto sin interés alguno, a partir del juego libre de las facultades y la pura contemplación; es decir, sin tener en cuenta posibles finalidades prácticas del mismo. Esta concepción de la experiencia estética conduce a una oposición entre los llamados «juicios puros» y los «juicios impuros» del gusto. A los primeros corresponde el gusto verdadero, el legítimo, mientras que a los segundos, el inauténtico, el superficial, el vulgar. Los unos develan la belleza pura (*pulchritudo vaga*), los segundos, la adherente (*pulchritudo adherens*), aquella en la cual la forma no logra sobreponerse sobre las funciones y sucumbe ante éstas (Kant, 1977). Sobre este esquema, las artes «mayores» poseen una belleza genuina, autosuficiente, fruible en sí; mientras que las «aplicadas» dependen de otros valores y condiciones que impiden que sus formas puedan ser valoradas autónomamente. Esta división traza los lindes entre el ámbito fetichizado del objeto artístico y las otras expresiones que no cumplen el indispensable requisito de inutilidad que caracteriza la gran obra de arte y son relegadas al dominio de la artesanía, el folklore o la «cultura material».

La disyunción arte-artesanía, basada en esta escisión, traza un tajo que cruza y divide la historia del arte: de un lado, el gran arte; del otro, la artesanía menuda; aquél nombra las expresiones eruditas, las elevadas cumbres del espíritu; ésta, comprometida con oscuros ritos y prosaicas funciones, no alcanza el grado superior autocontemplativo y permanece atrapada en la materialidad de sus soportes y en el proceso de sus técnicas rudimentarias.

Por un lado, esta dicotomía tiende a sacralizar el terreno del arte, considerándolo coto exclusivo de verdades superiores del espíritu, ajenas a los valores de la productividad de la artesanía; por otro, mitifica al artista ungiéndolo figura genial e intocable, opuesta al artesano, prisionero éste de finalidades prácticas y provisto sólo de habilidad y de ingenio. La tendencia a considerar como mera destreza manual las manifestaciones populares tiñe, pues, el

término «artesanía» marcándolo con el estigma de lo que no llega a ser arte aunque apunte en esa dirección. Esta división esconde siempre un más o menos solapado intento de desestimar las expresiones populares. Por eso, y a pesar de las dificultades que el término acarrea, prevalece la tendencia a usar el vocablo «arte popular» para designar el conjunto de formas estéticas que producen ciertas comunidades subalternas para expresar y recrear sus mundos simbólicos. No existe otro término para designar ciertas expresiones populares sin caer en prejuicios que limiten sus espacios y releguen sus consecuencias. Si el lenguaje está tan marcado por la cultura hegemónica que carece de conceptos adecuados para nombrar lo producido fuera de ésta, entonces no queda más remedio que forzar sus propios conceptos o correr el riesgo de confinar lo estético popular al reino de lo inefable. Pero habría que dar un paso más adelante y fundamentar el uso del término en cuestión, no sólo en las posibilidades que abre la arbitrariedad del lenguaje, sino en razones históricas, epistemológicas y políticas que serán analizadas brevemente a continuación.

3. *Las otras formas*

En las sociedades occidentales modernas lo estético puede ser aislado de los distintos factores que actúan sobre su producción no sólo porque éstos tienden a aparecer camuflados para complacer a una dirección demasiado preocupada por la forma sino porque, prácticamente desde el Renacimiento, sus articulaciones se encuentran preparadas para poder ser desprendidas del cuerpo social que expresan: lo estético occidental constituye un dispositivo teórico desmontable.

Ya se ha señalado que en las culturas populares es mucho más difícil aprehender lo propiamente estético. La vasija destinada a la comida o al servicio del culto, la diadema de plumas que marca la categoría del chamán o guarnece la frente del cazador, la pintura que enciende el cuerpo para la danza o adorna el altar del santo patrono, así como el diseño certero de tantos objetos que pueblan la cotidianeidad de comunidades, municipios, aldeas y barrios, no están orientados directamente a despertar la emoción estética sino a reforzar, con argumentos formales indiscutiblemente, los muchos cometidos que la colectividad les ha encomendado.

Ahora bien, este hecho no clausura la posibilidad de analizar —de seccionar conceptualmente— el aspecto estético que, aun confundido con los demás contenidos culturales y mimetizado en el

cuerpo social, se encuentra, indudablemente, presente. La creación colectiva es siempre mucho más dependiente de sus circunstancias históricas que la producida individualmente; sus formas son menos flexibles y se hallan más sujetas a los códigos sociales. Por eso, aunque operativamente pueda identificarse un nivel estético —practicando un recorte metodológico en gran parte arbitrario— será imposible desprender limpiamente lo seccionado del trasfondo de sus condiciones sociales; el mismo estará inevitablemente contaminado con otros fines y arrastrará los residuos de otras funciones que impregnarán lo idealmente estético oscureciendo los bordes confusos de aquel trozo; bordes que nunca coincidirán con los precisos límites de una idea previa de lo artístico.

Existe otro fenómeno que testimonia la presencia de lo estético en las culturas populares, aunque estuviere el mismo encubierto y aunque no pudiere ser apartado: la existencia de un remanente formal que sobrepasa el nivel de lo funcional. La confección de la indumentaria ceremonial requiere los elementos visualmente más relevantes, así como la puesta en escena del ritual demanda recursos plásticos, coreográficos y musicales intensamente expresivos y la manufactura de los objetos cotidianos exige los diseños más seguros y la más sugerente ornamentación. Es decir, todas estas situaciones expresan un desarrollo mucho mayor de la forma que el requerido por las necesidades estrictamente rituales o instrumentales. Y este excedente indica la fuerza de una genuina fruición estética que lo reclama.

Pero, dotadas de un rápido reflejo poético que les impide cerrarse sobre sí y que las reenvía siempre al todo social, las formas de las culturas populares no se detienen en el momento de lo sensible: se ven arrastradas por contenidos diversos con los que se confunden en seguida. La eficacia de lo estético en dichas culturas no debe ser medida, entonces, desde su mayor independencia de funciones sino desde su mejor capacidad para procesar la memoria y los deseos colectivos: desde sus posibilidades de reforzar contenidos extra-estéticos. Por eso, el arte popular, como cualquier otra modalidad de arte, es el resultado de una determinada manipulación de formas sensibles que, al replantear lo real, revela accesos secretos y flancos ocultos suyos que complejizan su comprensión y la vuelven más intensa. Y por eso debe refutarse la pretensión de convertir en dogmas los rasgos históricos de la creación moderna; al hacerlo se estará promoviendo el reconocimiento de producciones artísticas diferentes. Pero también se estará facilitando una salida al propio concepto occidental de «arte» que, identificado con

un solo tiempo de una historia múltiple y lastrado por la sustancialización de sus notas, se encuentra una vez más bajo sospecha y una vez podría ser condenado.

II. ACERCA DE LO POPULAR

1. *Omisiones, abstracciones*

Si en trance de discutir los términos que componen el vocablo «arte popular», el primero de ellos, «arte», se presenta con los problemas recién enunciados, el segundo, «popular», aparece aun con más confusiones. Ya ha quedado señalado que en el caso de aquél la dificultad básica se origina en la identificación de la idea de «arte» con una práctica artística específica: la moderna. En el caso del término «popular» el conflicto deriva de la equivocidad del concepto «pueblo», interceptado por maniobras ideológicas y enunciado desde lugares disciplinarios diferentes. Pero sus ambigüedades también proceden del carácter negativo de su definición: lo popular es planteado como lo excluido y lo marginado, lo otro, lo ubicado fuera del sistema. En este sentido, Martín-Barbero dice que lo popular designa, en el momento de su constitución en concepto, una relación específica con la totalidad de lo social: «la de la negación, la de una identidad refleja, la de aquello que está constituido no por lo que es sino por lo que le falta» (Martín-Barbero, 1998, 5).

Ya en su ámbito de origen, el del pensamiento liberal clásico, aquel concepto aparece signado por ese defecto doble. En primer lugar, en cuanto deriva de la voz latina *populus,* encarna el ideal republicano de la nación (el portador del modelo democrático, el depositario de la voluntad general y el sujeto de los derechos civiles) y en cuanto traducción de *plebs*, significa los residuos de la exclusión social (la plebe, el vulgo, el populacho). En segundo lugar, se conforma por descarte: el pueblo es definido como tercer estado, en cuanto sus integrantes no pertenecen ni a la nobleza ni al clero. El marxismo dogmático también encara lo popular como falta: el pueblo es mirado con desconfianza en cuanto significa lo no-proletario y, en general, la teoría cultural de base antropológica considera lo popular como lo no-occidental.

Chauí se acerca a lo popular a partir del análisis crítico de dos posiciones encontradas: la ilustrada y la romántica. La primera entiende la cultura como el desarrollo histórico de un crecimiento racional, un proceso lineal movido ya sea por el despliegue del

Espíritu universal (como en Hegel), ya por las prácticas sociales (como en Marx). Los ilustrados conciben el pueblo como irracional y retrógado, primitivo. Las tendencias clásicas de la posición ilustrada lo consideran fatalmente irredimible; las direcciones vanguardistas de esa misma posición piensan que el pueblo podrá ser salvado por un grupo de artistas e intelectuales que sabrán educarlo y señarle el camino correcto. Si, al considerarlo inferior, los ilustrados menosprecian lo popular, los románticos lo idealizan. Según la perspectiva romántica, lo popular expresa un sujeto orgánico y creativo, una totalidad animada por el espíritu del pueblo (*Volksgeist*) que, en su fuerza pura y simple, se opone al interesado racionalismo de la Ilustración. Este pueblo (considerado espontáneamente bondadoso y sensible, certero en sus intuiciones, respetuoso de la memoria colectiva, sencillo y bienintencionado) deviene soporte de las notas básicas que el Romanticismo atribuye a la cultura popular: conservadurismo (idea de que la cultura popular es siempre preservación de tradiciones primitivas), comunitarismo (supuesto de que la creación popular es colectiva y anónima en cuanto manifestación espontánea del Espíritu del pueblo) y autenticidad (figura de pureza original no contaminada por la Modernidad) (Chauí, 1986, 17, 108).

Románticos e ilustrados coinciden en un punto: la concepción del pueblo como una unidad abstracta, como una esencia previa a su propia historia. Por eso, ambas posiciones desembocan en el populismo. Entonces, el pueblo es comprendido como una maciza totalidad social: un concepto confusamente idealizado: «El concepto de pueblo», escribe Bobbio, «no está jamás racionalizado en el populismo sino, más bien, intuido o postulado apocadícticamente» (Bobbio, 1981, 1280). Esta ambigüedad permite que el concepto pueda ser aprovechado por posiciones ubicadas tanto a la derecha como a la izquierda y convertido en paradigma abstracto: en custodio nostálgico de un pasado mitificado o promesa de una incierta salvación utópica.

Históricamente, dos versiones populistas marcaron la definición de lo cultural popular en América latina: la nacionalista oficial y la revolucionaria. El nacionalismo considera la nación como matriz de unidad social y fundamento y remate de la historia: una sustancia ubicada más allá de los procesos concretos, más allá de las diferencias y los conflictos. El «alma nacional» es única y habita un pueblo fiel a su memoria y su destino. El nacionalismo, específicamente el de cuño oficialista, inmoviliza a los actores históricos y convierte sus prácticas concretas en monumentos congelados. Las

obras son cosificadas, lo diferente deviene típico; lo propio, folklórico. Banalizada, la expresión popular ve desactivados sus posibles resortes críticos y queda reducida a una versión boba y cursi de sí misma, convertida en domesticada mercancía, en pintoresca artesanía. Por eso, al mismo tiempo que el Pueblo y el Indio idealizados, purgados de conflictos, son considerados savia de la nacionalidad y venerados en los altares de la tradición, los sectores populares y las etnias concretas se encuentran expulsados de la verdadera escena nacional y sometidos a oprobiosos procesos de exclusión y pauperización.

Aunque enfrentado al discurso nacionalista, el vanguardista revolucionario también enaltece al pueblo en abstracto y también termina menospreciándolo en cuanto lo considera inepto para gestionar el desarrollo de sus historias propias. A partir del supuesto de que el pueblo es ingenuo y pasivo, se concluye que el mismo debe ser educado y «concientizado», dirigido a cumplir su destino: el de realizar «las leyes objetivas de la historia» bajo el tutelaje paternalista de minorías cultas, autodesignadas representantes del pueblo (figura de «la voz de los sin voz»).

2. *Hegemonías*

El concepto gramsciano de «hegemonía» ha resultado especialmente fructífero en América latina para trabajar lo popular en cuanto subalterno; valga como ejemplo de este esfuerzo la obra de García Canclini, referencia ineludible en este ámbito. Es que aquel concepto permite comprender el conflicto cultural no en los términos de una imposición forzosa ejercida desde arriba y desde afuera sino en el sentido de un proceso que incluye consensos, complicidades y negociaciones. Y desde esta perspectiva se ha logrado caracterizar lo popular a partir de las diferentes formas de subordinación de las grandes mayorías y de las minorías excluidas de una participación plena y efectiva, ya sea en lo social, lo económico, lo cultural o lo político, cuyas prácticas y discursos crecen al margen o en contra de la dirección hegemónica: en sentido amplio, la marcada por la Modernidad capitalista. El concepto de «hegemonía» permite sortear las simplificaciones maniqueístas que enfrentan tajante y definitivamente lo «dominante» y lo «dominado», como si constituyeran ambos términos sustancias completas. Lo hegemónico se juega en una escena incierta en donde los distintos actores no sólo se oponen y disputan puestos sino que, a menudo, entrecruzan y aun intercambian sus papeles: un campo nebuloso en el que los unos y

los otros confunden sus emplazamientos y negocian sus posiciones tanto como chocan en enfrentamientos que tienen más de escaramuzas fortuitas que de contiendas heroicas.

Por eso, las culturas populares son ambiguas: pueden asumir posturas contestarias, conciliadoras o conservadoras; pueden oponerse al orden hegemónico o plegarse, gustosas, a sus consignas. En principio, intentan producir, conservar y reproducir sus propios signos y resistir al embate de las formas dominantes o apropiarse de ellas interiorizando y reinscribiéndolas; pero estos movimientos nunca son tan claros en los hechos y tales culturas terminan muchas veces acogiendo señales opuestas, sacrificando símbolos propios, cediendo terreno, contemporizando. Pero también son equívocos los rumbos de la cultura hegemónica, cuyos terrenos se ven al menor descuido ocupados por símbolos subalternos que tanto tergiversan sus valores y transgreden sus códigos como realimentan sus imaginarios con aportes nuevos.

Por otra parte, debe considerarse que la llamada «cultura subalterna» corresponde a una constelación de posiciones culturales que actúan como fuerzas distintas, y aun opuestas según las direcciones de los intereses plurales que intervienen en su configuración: mientras algunas de ellas se adelantan, otras pueden replegarse; mientras unas resisten a la expansión hegemónica, otras pueden acomodarse a sus propuestas o transigir ante sus exigencias. Y aun puede ocurrir que cada uno de estos movimientos corresponda a momentos diversos de una misma cultura que avanza en forma desigual, contradictoria a veces, y nunca en pos de metas definitivas y demasiado claras.

A partir del concepto de «hegemonía» y desde los supuestos recién enunciados, el concepto de cultura popular comprende el conjunto de prácticas, representaciones y discursos de los diversos sectores subalternos; sectores que, por su participación desventajosa en la escena social y por su situación de marginación en el manejo del poder, no se sienten identificados con el modelo propuesto por el sector hegemónico (que encubre su propia particularidad en una universalidad abstracta) y desarrollan formas alternativas aunque enredadas siempre con las de aquel modelo y nunca ajenas a sus seducciones ni cerradas a sus aportes.

La relectura de varios conceptos que intervienen en la configuración de lo cultural (conceptos como los de «poder», «democracia», «identidad», «ciudadanía», «universalidad», «antagonismo», «consenso», etc.) ha llevado en la última década a un resurgimiento de la discusión acerca de la cultura popular y ha otorgado una

nueva vigencia al tema. Uno de los desafíos más interesantes en este sentido surge de la posibilidad de definir lo popular no a partir de una carencia (lo marginal, lo excluido, lo subordinado, etc.) sino mediante la afirmación de la diferencia. Si el concepto de «cultura popular» se ha constituido desde una omisión y a través de una oposición (una postura contra-hegemónica), ciertos planteamientos teóricos actuales buscan recuperar sus aspectos afirmativos: lo cultural popular como construcción de sujetos diferentes. En este sentido resulta hoy provechoso vincular ese concepto con otros, como el de «identidad», que, descentrado, reformulado, ha vuelto a adquirir una inesperada presencia en el debate contemporáneo sobre la cultura. La cuestión de la identidad permite reforzar las ideas de interactividad y movilidad de lo popular (facilitadas por el concepto de hegemonía) e introduce el tema de la construcción histórica de las subjetividades: las diferentes enunciaciones populares corresponden a posiciones elaboradas por sujetos distintos según sus propios proyectos (y en interacción constante con otras posiciones).

3. *Identidades*

La reaparición del concepto de «identidad», concepto que parecía haber perdido vigencia en los ámbitos de la teoría cultural, se origina, como la de tantas otras ideas contemporáneas, en la deconstrucción de su soporte esencialista[1]. «Deconstruida», la identidad pierde fundamentos metafísicos y aires trascendentales y se ve expuesta a contingencias y azares. Y, así, pasa a ser comprendida más como faena concreta que como cifra de atributos intrínsecos y encarnación de proclamas universales: más como *constructo* histórico que como sustancia.

La crisis de las identidades basadas en grandes conceptos (nación, región, clase, raza), enfrentadas en disyunciones fatales (dominantes *vs.* dominados) y prefijadas en pos de un destino necesario de la historia, permite divisar la emergencia de nuevos sujetos agrupados en torno a memorias y proyectos particulares (de género, opción sexual, religión, etnia, localidad, etc.), obliga a complejizar la cuestión de las identidades y autoriza a sostener que éstas ya

1. El término «deconstrucción», utilizado en su sentido más amplio, se encuentra, obviamente, basado en Derrida. Y se beneficia, por ello, de la deliberada equivocidad que asume en su pensamiento; problematiza grandes conceptos del pensamiento occidental, pero lo hace a través de juegos de lenguaje que buscan introducir la contingencia en ellos más que derogarlos.

no se constituyen mediante oposiciones binarias y tras misiones redentoras sino alrededor de ejes ramificados y yuxtapuestos y en pos de misiones provisionales y no siempre demasiado claras.

En este contexto, se entiende que las identidades populares recortan sus perfiles no en forma definitiva y en función de una oposicion fundamental sino de cara a muchos adversarios y aliados y a lo largo de frentes distintos. Por eso se emborronan hoy los lindes entre la cultura hegemónica y la subalterna, como entre la erudita, masiva y popular o la universal y particular. Y por eso la identidad popular de Iberoamérica ya no puede ser pensada como una sustancia intacta ni comprendida como la gran síntesis que supera el conflicto colonial o como un proceso lastimoso de vaciamiento y duelo. Es considerada, más bien, como una constelación de signos diferentes que se entreveran, bullentes, entre sí; un promiscuo enjambre de imágenes que copian, asimilan, contaminan, invaden, rechazan o adulteran las señales del centro con las que mantienen un embrollado tráfico de intercambios. Y puede ser vista no como el remanente de una exclusión sino como el esfuerzo de diversos actores que buscan autoafirmarse como sujetos a traves de procesos activos, creativos, que apuntan a modelos diferentes según el peso de sus muchas memorias y la fuerza de sus deseos distintos.

III. ACERCA DEL ARTE POPULAR

Mediante la crítica de los términos «arte» y «popular», el concepto «arte popular» puede ser complejizado y reformulado. Por un lado, lo artístico deja de ser definido desde el formalismo esteticista, el normativismo académico y la ruptura vanguardística y pasa a ser repensado como una escena de producción simbólica, un lugar en donde diferentes sociedades se representan a través de maniobras formales que pueden o no aparecer separadas de las muchas funciones que requiere el hacer social y pueden o no corresponder a inspiraciones geniales y fructificar en obras irrepetibles. Por otra parte, lo popular ya no significa la expresión de un sujeto histórico opuesto fatalmente a la dominación. Y deja de funcionar como atributo de una comunidad incontaminada que debe resistir a los embates corruptores de la Modernidad para salvaguardar su autenticidad primigenia. Es más, los lindes que separaban, tajantes, lo popular de lo masivo y de lo elitista se vuelven hoy porosos y provisionales; por eso, las disyunciones binarias que enfrentaban entre sí la cultura dominante y la dominada son denunciadas hoy

más como simplificaciones maniqueístas que como oposiciones capaces de dar cuenta de conflictos complejos y de intrincados procesos. Lo artístico popular se vuelve, así, un concepto operativo apto para nombrar formas alternativas a condición de que no se sustancialice la diferencia ni se la reduzca a un antagonismo ineludible escrito en el libreto de la historia.

A partir de estas consideraciones, se considera «arte popular», en sentido amplio, el conjunto de expresiones a través de las cuales diferentes sectores subalternos movilizan el sentido social paralelamente a los modelos del arte occidental moderno. Esta definición subraya tres notas. La primera tiene un carácter relacional y señala una posición asimétrica: lo popular se establece negativamente, se constituye de cara a lo dominante en cuanto diferente, alternativo, opuesto o subordinado. La segunda supone un movimiento positivo: el arte popular integra un proyecto de construcción histórica, intensifica la percepción y comprensión de lo real, elabora simbólicamente las situaciones de las que parte y, consecuentemente, actúa como un factor de autoafirmación subjetiva y una posibilidad política de réplica. La tercera nota menciona los rasgos propios de la creación artística popular: sus formas ni son formalmente autónomas ni expresan la genialidad creativa individual ni exigen la unicidad ni la innovación constante en el curso de los acervos colectivos. El arte popular significa así el conjunto de formas sensibles comprometidas con las verdades del sector popular que las produce. El hecho de que la producción de estas formas coincida o no con los rasgos de la producción del arte moderno occidental no afecta a su potencial expresivo ni compromete su «artistiticidad».

1. *Los encuentros*

Uno de los desafíos más difíciles que debe enfrentar el arte popular es el que le plantea la Modernidad hegemónica. Para tratarlo, conviene citar rápidamente las tres situaciones básicas producidas históricamente en torno el encuentro de las culturas tradicionales con las occidentales en Iberoamérica.

La primera se refiere a la Conquista europea de América y afecta a las poblaciones aborígenes originales. A partir de siglo XVI, a través de «la espada y la cruz» (la fuerza militar y la acción de las misiones religiosas), los indígenas fueron arrasados en sus formas culturales propias y obligados a adoptar las coloniales El etnocidio continuó a lo largo del período independiente (siglo XIX) y aún hoy sobrevive solapadamente en ciertas prácticas intolerantes de las

sociedades nacionales y, abiertamente, en la evangelización compulsiva de algunos misioneros fanáticos que pretenden «civilizar al bárbaro» y purgarlo de supersticiones y herejías (por ejemplo, la «Misión A Nuevas Tribus», de fuerte presencia en algunos países sudamericanos).

La segunda situación se resuelve en la resistencia cultural. Paralelamente a la oposición activa, a los muchos casos de rebeliones y enfrentamientos que sostuvieran para custodiar sus territorios y sus espacios simbólicos, diferentes pueblos indígenas desarrollaron intensos procesos de defensa de sus formas de vida, a partir de los cuales conservan hasta hoy matrices propias de significación, núcleos duros, inflexibles, ante el asedio colonial aunque coexistentes con otras formas que, según se verá en el próximo apartado, negocian su sobrevivencia y se adaptan a las condiciones nuevas. Esta continuidad también ocurre en el curso de las culturas rurales que mantienen obstinadamente hasta hoy figuras mestizas consolidadas a través de la Colonia.

El tercer hecho generado por el encuentro intercultural corresponde a las apropiaciones que hacen las culturas populares del imaginario moderno. A partir de inveterados prejuicios etnocentristas, suele considerarse que sólo las formas hegemónicas tienen derecho a renovarse y cambiar, mientras que las del arte popular se encuentran condenadas a permanecer por siempre intactas e inamovibles. Este pensamiento es discriminatorio: traba la posibilidad de que las culturas de origen tradicional desarrollen procesos continuos de creación y accedan a soluciones adaptativas, indispensables para resolver los conflictos simbólicos que les plantean las situaciones nuevas.

La crítica postmoderna, básicamente la enunciada desde Iberoamérica, tiende a discutir esta posición anteponiendo el concepto de «transculturación» al de «aculturación». Este último implica un antagonismo básico entre dos culturas, una de las cuales invade la otra y le fuerza a adoptar sus símbolos. Sin afirmarse sobre el desconocimiento de acciones genuinamente aculturativas, la idea de «transculturación» supone que, en general, ni son omnipotentes las posiciones dominantes ni se doblegan tan fácilmente las dominadas: el conflicto cultural se basa no en una disyunción fundamental sino en oposiciones polifocales y entrecruzadas. Precisa, por eso, articulaciones más complejas, aptas para movilizar relaciones conformadas por movimientos de intercambios y de aportes mutuos, de apropiaciones y de tránsitos de doble sentido. Estos encuentros suponen tensiones diferentes y equívocos procesos de se-

ducción y rechazo, de metamorfosis y canjes: transacciones ambivalentes en las cuales ocupa el invasor el lugar del dominado y es éste el que impone sus signos de contramano. La transculturación no significa forzamente una pérdida, como hace la aculturación; puede implicar también un enriquecimiento, una nueva posibilidad de dinamismo, oxigenación y expansión: «la creación de nuevos fenómenos culturales», dice Adriana Valdés (1990, 34).

2. *Modernidades al margen*

El concepto de transculturación facilita el de apropiación de imágenes modernas hechas por sectores populares. Éstos no buscan, como hacen las vanguardias periféricas, imitar o readaptar los lenguajes metropolitanos sino continuar sus propios derroteros, por lo general de origen tradicional o «pre-capitalista», incorporando con naturalidad las formas que las nuevas requieren. O, simplemente, tomando las imágenes que les seducen o con las cuales se sienten identificados en algún punto. Por eso, y en cuanto no parten de una preocupación por acceder a la Modernidad (o de un miedo a perder la «autenticidad), estas apropiaciones son mucho menos conflictivas que las culposas adaptaciones hechas por las vanguardias ilustradas latinoamericanas: sin mayores cuestionamientos, las culturas populares utilizan imágenes y técnicas contemporáneas y aun disputan con soltura espacios e instituciones tradicionalmente reservados a la cultura masiva o ilustrada (mercado, publicaciones, circuitos internacionales, etc.) sin que estos cambios signifiquen precisamente la deserción de la historia propia. Y esto ocurre porque, en general, los desenfadados préstamos y alegres saqueos de la compleja iconografía de la Modernidad que hacen ciertos sectores populares, así como las incursiones que realizan en sus terrenos quebrados, no significan la adopción del programa moderno ni la aceptación de sus ordenados plazos ni la asunción de sus racionalidades. Tampoco implican la creencia en vanguardias ni, mucho menos, el reconocimiento de la autonomía de lo estético o el culto fetichizado del original. Obviamente, los artistas populares no conciben la producción artística como el despliegue lógico de un proceso que va superando sus diferencias internas en pos de un rumbo necesario. Toman directamente las formas y los conceptos que necesitan en ese momento y los insertan en el curso de un camino diferente, el propio, con una seguridad tal, cuando la hay, que produce resultados convincentes, lenguajes afirmados en su insolente impureza.

Esta trama espesa de transculturaciones, apropiaciones y modernidades paralelas configura una parte considerable del imaginario actual: ese espacio incierto sobre el cual recae el concepto de «hibridez» cultural. Designa tal término ciertos rasgos del entreverado escenario global y asume el hecho de que, cada vez más, los lindes entre el arte popular y el arte culto, o el de masas, se encuentran confundidos o alterados, cruzados por identidades híbridas y animados por voces mezcladas; y también el hecho de que las culturas apuntan a ser consideradas más en sus desbordes y encrucijadas que en sus terrenos particulares. Hasta aquí todo está bien; asumir la mixtura permite comprender mejor las notas de nuestro revuelto presente y permite, además, discutir el impuesto voto de castidad de las culturas populares y reconocer que no existe un derrotero privilegiado de la historia, una ruta clara y recta que no admita desvíos ni autorice atajos y cruces, giros y retornos.

El problema surge ante posiciones que, detenidas en el momento del entrevero, encaran la hibridez como si encarnara un valor en sí misma. Es conocida la tendencia de ciertas regiones de la teoría contemporánea, entre las cuales se encuentran algunos lugares del multiculturalismo norteamericano, a celebrar acríticamente la desdiferenciación cultural y ver en ella el prototipo de lo postmoderno latinoamericano, el nuevo exótico marginal: la identidad del otro asignada, una vez más, desde afuera. El problema no radica sólo en la propensión a folklorizar la diferencia sino en el riesgo de perderla. Abolidos todos los lindes interculturales, entremezclados todos los símbolos, el panorama global es concebido como un enorme revoltijo, una nueva totalidad en cuyo enmarañado interior resulta imposible identificar señas de diversidad alguna. Se desconoce, así, el hecho de que, aunque distintos sujetos compartan en medida considerable un patrimonio simbólico común y aunque intercambien sus posiciones y mezclen sus deseos y sus memorias, cada uno de ellos implica una perspectiva propia. Perspectiva provisional, vacilante si se quiere, pero ligada a un proyecto particular de construcción subjetiva, de cara al cual los ingredientes comunes se combinan de forma diferente y significan de manera propia.

Así, aunque las formas del arte popular no puedan ser consideradas como sustancias completas, exteriores a las de la cultura ilustrada o de masas y separadas de éstas, es indudable que su diferencia no queda cancelada. Una cosa es cuestionar las oposiciones binarias que enfrentan lo popular respectivamente con lo masivo y lo erudito; otra, proponer la equivalencia de todas las formas desconociendo el trabajo de construcción particular que realizan los

sujetos diversos para expresar sus posiciones distintas (ante cuestiones cada vez más comunes), trabajar las memorias particulares y, desde ellas, proponer maneras alternativas de imaginar el futuro.

IV. CONCLUSIÓN

A pesar de las dificultades que acarrea el término, está justificado hablar de «arte popular». Por una parte, hacerlo permite asumir los rasgos propios de las culturas diferentes y exime de la obligación de circunscribirse a las notas del arte moderno erigidas en cánones de vigencia universal. Desde hace milenios y en los más remotos lugares, diversas sociedades no modernas construyen retóricamente la experiencia colectiva; inventan imágenes y gestos en los que lo estético impone una dirección, a pesar de que lo haga soterradamente y confundido con otros factores culturales. Y esas mismas sociedades crean obras que, aunque repitan las pautas tradicionales, dependan de funciones varias, se produzcan serialmente y correspondan a autores anónimos y/o colectivos, son capaces de revelar, desde el juego de la forma, oscuras verdades por otras vías inaccesibles.

Por otra parte, el reconocimiento de la existencia de diferentes formas de arte puede contestar el supuesto discriminatorio según el cual sólo la cultura occidental, en cuanto superior, es capaz de alcanzar ciertas privilegiadas cumbres del espíritu. Defender la posibilidad del arte popular promueve otra visión de grandes sectores periféricos en Iberoamérica: abre la posibilidad de mirar a los hombres y mujeres que lo integran no sólo como a sujetos marginados sino a como a creadores, a productores de formas genuinas, a artistas capaces de aportar soluciones y figuras nuevas al patrimonio simbólico universal. El reconocimiento de la diferencia puede, además, apoyar la reivindicación que hacen los pueblos indígenas de su autodeterminación y su derecho a un terrritorio propio y una vida digna. Por un lado, la gestión del proyecto histórico de cada etnia requiere un imaginario definido y una autoestima básica, fundamento y corolario de la expresión estética. Por otro, los espacios simbólicos son tan esenciales para los indígenas como los territorios físicos; aquéllos son expresión de éstos; éstos, proyección de aquellos. Resulta difícil, entonces, defender el ámbito propio de una comunidad si no se garantiza su derecho a la diferencia; su posibilidad de vivir y pensar, de creer y crear de manera propia.

Por eso, aun híbrido y provisional, impuro, abierto, cada pro-

ceso cultural popular producirá figuras distintas de las de cualquier otro con quien intercambia con brío metáforas y funciones, mercancías y deseos. Y, por eso, resulta posible citar la diferencia y hablar de «arte popular». El término tendrá vigencia mientras se reconozca el derecho de la alteridad cultural: el derecho a decir lo real según proyectos trazados a lo largo de una historia propia, aunque su curso fuere cruzado por mil derroteros espurios, interceptado por rumbos adversos y abierto a encrucijadas varias. Aunque estuviere cercado por un horizonte crepuscular y nublado que emborrone, por tramos, aquel camino que estuviera tanto tiempo despejado.

BIBLIOGRAFÍA

Arditi, B. *et al.* (2000), *El reverso de la diferencia*, Nueva Sociedad, Caracas.

Benjamin, W. (1982), *Discursos interrumpidos* I, Taurus, Madrid.

Boas, F. (1947), *El arte primitivo*, FCE, México.

Bartra, E. (1983), «Retorno de un mito: a arte popular» *Questâo Popular. Arte en Revista* (Centro de Estudios Artes Contemporáneas, São Paulo), 3.

Bobbio, N. y Matteucci, N. (1981), *Diccionario de política*, 2 vols., Siglo XXI, México.

Bonfil Batalla, G. (1982), «De culturas populares y política cultural», en *Culturas populares y política cultural*, Museo de Culturas Populares-SEP, México.

Bordieu, P. (1983), *Campo de poder y campo intelectual*, Folios, Buenos Aires.

Brunner, J. (1985), *Notas sobre cultura popular. Industria cultural y Modernidad,* Programa Flacso, Santiago de Chile.

Brunner, J. (1993), *América latina: cultura y modernidad*, Grijalbo, México.

Chauí, M. (1986), *Conformismo e resistencia. Aspectos da cultura popular no Brasil*, Brasiliense, Sao Paulo.

Cirese, A. M. (1980), «Ensayos sobre culturas subalternas»: *Cuadernos de la Casa Chata* (México).

Clifford, J. (1999), *Itinerarios transculturales*, Gedisa, Barcelona.

Colombres, A. (1982), *La hora del bárbaro*, Ediciones del Sol-Premiá Editora, México.

Colombres, A. (1986), *Liberación y desarrollo del arte popular*, Museo del Barro, Asunción.

Colombres, A. *et al.* (1984), *La cultura popular*, La Red de Jonás, México.

Coob, C. H. (1981), *La cultura y el pueblo*, Laya, Barcelona.

Eco, H. (1968), *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Lumen, Barcelona.

Escobar, T. (1986), *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular,* Museo del Barro-RP, Asunción.
Escobar, T. (1993), *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay,* Museo del Barro-RP, Asunción.
García Canclini, N. (1977), *Arte popular y sociedad en América latina*, Grijalbo, México.
García Canclini, N. (1982), *Las culturas populares en el capitalismo*, Nueva Imagen, México.
García Canclini, N. (1984), «Gramsci con Bordieu»: *Nueva Sociedad* (Costa Rica), *71*.
García Canclini, N. (1989), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, Grijalbo, México.
García Canclini, N. (1995), *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, México.
Geertz, C. (1987), *La interpretación de las culturas*, Gedisa, México.
Giménez, G. (1978), *Cultura popular y religión en el Anahuac,* Centro de Estudios Ecuménicos, México.
Gramsci, A. (1977), «Observaciones sobre el folklore y literatura popular», en *Cultura y Literatura*, Península, Barcelona.
Herlinghaus, H. y Walter, M. (eds.), (1994), *Postmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Langer, Berlín.
Hicks, E (1992), *Postmodernism and new cultural tendencies in Latin American*, San Francisco State University, San Francisco.
Hopenhayn, M. (1995), *Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América latina*, FCE, México.
Kant, E. (1977), *Crítica del juicio*, Espasa-Calpe, Madrid.
Lash, S. (1997), *Sociología del postmodernismo,* Amorrortu, Buenos Aires.
Lauer, M. (1982), *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*, Desco, Lima.
Lévi-Strauss, C. (1970), *Tristes Trópicos*, Eudeba, Buenos Aires.
Lombardi Satriani, L. M. (1978), *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*, Nueva Imagen, México.
Maquet, J. (1999), *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*, Celeste, Madrid.
Marchán Fiz, S. (1982), *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo,* Gustavo Gili, Barcelona.
Martín-Barbero, J. (1978), *Comunicación masiva: discurso y poder*, Ciespal, Quito.
Martín-Barbero, J. (1984), «Cultura popular y comunicación de masas»: *Materiales para la comunicación popular* (Lima), *3*.
Martín-Barbero, J. (1998), *De los medios a las mediaciones*, Convenio Andrés Bello, Santa Fe de Bogotá.
Monsiváis, C. (1981), «Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares»: *Cuadernos Políticos* (México), *30*.
Portantiero, J. C. (1977), *Los usos de Gramsci*, Cuadernos de Pasado y Presente, México.

Ribeiro, B. (1978), «Arte indígena, linguagem visual»: *Ensaios de Opiniâo* (Paz e Terra, Rio de Janeiro), 7.
Ribeiro, D. (1980), *Kadiwéu. Ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza,* Vozes, Petrópolis.
Richard, N. (1994), *La insubordinación de los signos*, Cuarto Propio, Santiago.
Roa Bastos, A. *et al.* (1978), *Las culturas condenadas*, Siglo XXI, México.
Rowe, W. y Schelling V. (1993), *Memoria y modernidad. Cultura popular en América latina*, Grijalbo, México.
Salerno, O. (1983), *Artesanía y Arte popular*, Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo, Asunción.
Susnik, B. (1986), *Artesanía indígena. Ensayo analítico*, Asociación Indigenista del Paraguay, Asunción.
Teixeira Coelho, J. (1999), *Diccionario crítico de política cultural,* Ilumiminuras, Sâo Paulo.
Valdés, A. (1990), «América latina: mujeres entre culturas»: *Revista de Crítica Cultural* (Santiago de Chile), *1*, 32-34.

ESTÉTICA DE LOS MEDIOS AUDIOVISUALES

Jesús Martín-Barbero

> «Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Por primera vez en la historia, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual. Y en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística se trastorna la función íntegra del arte.»
>
> (Walter Benjamin)

La envergadura de las transformaciones estéticas que ha introducido en nuestras sociedades la *experiencia audiovisual* nos exige trazar una mínima perspectiva teórica e histórica. Ya que lo que esa *experiencia* pone en juego no es pensable desde una concepción, aun hegemónica en el discurso de la *crítica,* que la reduce a un *efecto en el orden de la instrumentalidad* dejando por fuera los cambios que ella implica en los regímenes del percibir y el expresar. Debemos a Walter Benjamin el haber ubicado pioneramente —y a contracorriente del pensamiento de sus propios colegas de la Escuela de Francfort— la experiencia audivisual en el ámbito de las transformaciones de las que emerge el *sensorium* moderno, y cuyas claves se hallan en los secretos parentescos del cine con la ciudad. Se trata de una experiencia plenamente estética, ya que atañe no sólo al arte sino a las formas de lo sensible, a los cambios en la sensibilidad. El segundo momento se halla marcado por el desorden cultural que introduce la televisión al posibilitar una inédita

experiencia estética en el ámbito de la cotidianidad doméstica emborronando los linderos de lo privado y lo público, lo lejano y lo cercano, los espacios del arte y la ficción con los de la vida y el trabajo. A la acelerada fragmentación de los relatos —que pone en discurso el estallido y des-centramiento de la ciudad— corresponde una experiencia profana del *flujo* que desdibuja las fronteras de los géneros y, confundiendo lo nuevo con lo fugaz, exalta lo efímero como prenda del goce estético. Tercer momento: la convergencia de la globalización y la revolución tecnológica en la comunicación y la información configuran un nuevo ecosistema de lenguajes y escrituras. La experiencia audiovisual señala, de un lado, la constitución de una nueva *figura de razón* ligada a la mediación cognitiva de la imagen, y del otro, la *visibilidad cultural* se hace escenario de una decisiva batalla cultural en la que las memorias largas de las comunidades sobreviven tenazmente en el *palimpsesto* que, a la vez que las borra, las permite emerger borrosamente en las entrelíneas que escriben el presente, y en la que los imaginarios de la vitualidad y la velocidad dan forma, borrosa también, al futuro que tejen las redes del *hipertexto*.

I. PERSPECTIVA TEÓRICO-HISTÓRICA: LAS TRANSFORMACIONES DE LA SENSIBILIDAD

El nuevo *sensorium* emerge en las mediaciones que el cine hace de «las modificaciones en el aparato perceptivo que vive todo transeúnte en el tráfico de la gran urbe», y a las que Walter Benjamin otorga una repercusión manifiesta:

> Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas y viviendas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y, con la dinamita de sus décimas de segundo, hizo saltar ese mundo carcelario. Ahora emprendemos entre sus diversos escombros viajes de aventuas. Con el primer plano se ensancha el espacio y bajo el retardador se alarga el movimiento. No se trata sólo de aclarar lo que no se veía claro sino de que aparecen formaciones estructurales del todo nuevas (Benjamin, 1982, 47).

El cine mediaba así, a la vez, la constitución de una nueva figura de ciudad y la formación de un nuevo modo de percepción. Los dispositivos que, según Benjamin, configuran ese nuevo *sensorium* son la *dispersión* y la *imagen múltiple*. La *dispersión* se arranca a, y rompe con, el antiguo modo *cultual* de recepción

configurado por el *recogimiento*, que corresponde al observador de la pintura y al lector de novela, que es *el individuo en su soledad*. La *dispersión* es el modo de perceción de la *masa*, esa que W. Benjamin —frente a los Tocqueville, Le Bon, Ortega— va a ser el primero en pensar no conservadoramente: «la masa es una matriz», pues «el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación» (Benjamin, 1982, 52). No importa si ante ese nuevo *sensorium*, que hace especialmente manifiesto el cine, los *críticos* disparen toda su batería de descalificaciónes: disipación para iletrados, espectáculo que no requiere el menor esfuerzo, que no aborda con seriedad ningún problema. Después de enumerar la retahíla de las críticas al cine que aparecían en los artículos de G. Duhamel, Benjamin adopta una posición que aun hoy suena tan radicalmente escandalosa como lo fue en su tiempo: «Se trata de la antigua queja: las masas buscan disipación pero el arte reclama recogimiento» (*ibid.*, 54). Queja anacrónica cuando la fotografía y el cine introducen nuevos modos de hacer y percibir lo que es arte, hasta el punto que «de retrógrada frente a un Picasso, la masa se transforma en progresista frente a un Chaplin». Los riesgos a que se exponía W. Benjamin al formular esa trastornadora concepción fueron ya expresados por su amigo Bertolt Brecht: «Pienso con terror qué pequeño es el número de los que están dispuestos a no malentender algo así»[1]. El otro dispositivo, la *imagen múltiple,* remite a la operación que hace particularmente explícita la diferencia del montaje cinematográfico —articulación de la multiplicidad de puntos de vista, de temporalidades y fragmentos narrativos— con la unicidad de la mirada exigida por la pintura clásica.

Mientras Adorno y Horkheimer colocaban por entero la técnica, y en especial la del cine, en el lado opuesto al del arte —«la racionalidad de la técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo«, «Todos los films dicen lo mismo», pues el cine «no es más que el triunfo del capital invertido» (Adorno y Horkheimer, 1971, 147 y 152)—, W. Benjamin mira la técnica desde otro lado: desde los cambios en la experiencia social que ella inaugura. *Pensar la experiencia* se convertirá entonces en el modo de acceder a lo que irrumpe en la historia con las masas y la técnica: los cambios que configuran la Modernidad desde el espacio de la percepción, esto es, desde los parentescos, las *oscuras relaciones* de lo que experimenta el transeúnte y lo que pasa en las salas de cine y en la

1. Citado por J. Aguirre en el Prólogo a *Discursos interrumpidos* 1, 11.

literatura marginal, entre los experimentos de escritura de Baudelaire y las figuras del montaje cinematográfico. Antes, para la mayoría de los hombres, las cosas del arte quedaban muy lejos, pues estaban mediadas por una relación social que las hacía *sentir lejanas*. Ahora el cine posibilita a la mayoría un nuevo modo de sentir, pues «quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su *aura,* es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que, incluso por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible» (Benjamin, 1982, 25).

Y, frente a la excluyente concepción del arte compartida por la elite, el cine hacía *visible* la modernidad de unas experiencias culturales que no se regían por sus cánones ni eran gozables desde su gusto. En su convergencia con las nuevas aspiraciones y derechos de las masas urbanas, las tecnologías son pensadas como lugar de abolición de privilegios y exclusiones sociales, sin que ello tenga nada que ver con el optimismo tecnológico que la ideología obrerista de su tiempo predicaba acerca del carácter por sí mismo progresista de las *fuerzas productivas.*

Industria cultural fue el concepto nuclear con el que Adorno y Horkheimer, a la vez que develaban lúcidamente el carácter mercantil de la cultura en la sociedad capitalista, cuyas claves son la *unidad del sistema* «sacrificando aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social» (Adorno y Horkheimer, 1971, 148) y la *muerte de lo trágico* banalizando la existencia humana, su capacidad de estremecimiento, y transformando la cultura en diversión que torna soportable una vida inhumana—, descartaban de plano la posibilidad misma de que, en la *experiencia audiovisual* que inauguraba el cine, pudiera haber algo estéticamente digno de ser puesto de relieve y analizado. Y ésa fue durante años la mirada hegemónica de los *críticos* hasta que en el comienzo de los años sesenta el cine «de autor», que proclama desde Francia la *nouvelle vague,* teorizado en la revista *Cahiers de cinéma,* y los trabajos de Edgar Morin (1961, 1962, 1964) replantearán tanto el elitismo que subyace al pesismo cultural de los de Francfort[2], como su nula atención a las contradicciones que horadan y subvierten la relación cultura/mercado complejizando las dinámicas culturales de la sociedad industrial.

En la reflexión de E. Morin el concepto de *industria cultural* pasa a significar el conjunto de operaciones y mecanismos a través

2. Sobre ese debate, J. Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones,* 48-72.

de los cuales la *creación* cultural se hace *producción*. Negándose a «fatalizar» ese cambio, Morin toma justamente al cine como espacio cultural estratégico en el que se hace manifiesto que la división del trabajo y la mediación tecnológica no son incompatibles con la *creación* artística, y cómo incluso cierta estandarización no entraña la total anulación de la tensión creadora. Redefinido su sentido, el análisis de la *industria cultural* focaliza la densidad estética de la llamada *cultura de masa* en dos direcciones: la de sus universos de significación y la de sus modos de inscripción en lo cotidiano. En la primera el análisis de la cultura de masa va a rastrear sus relaciones históricas con el folclore, y en especial con el *folletín*, ese primer «medio de ósmosis» (Morin, 1962, 77) entre la corriente realista que elabora la novela burguesa y la corriente fantástica que viene de la literatura popular. En la segunda dirección, Morin analiza la cultura cotidiana en la sociedad de masa como *conjunto de los dispositivos de intercambio entre lo real y lo imaginario*, dispositivos que proporcionan apoyos imaginarios a la vida práctica y puntos de apoyo práctico a la vida imaginaria, mecanismos de *proyección* e *identificación* sobre los que reposa una *mitología* (Morin, 1961) que se hace cargo de interrogantes y vacíos, de miedos y esperanzas, que ni el racionalismo en el orden de los saberes, ni el *progreso* en el de los haberes, han logrado arrancar o satisfacer.

Bastantes años antes A. Gramsci había ya llevado su interés por los géneros populares hasta el punto de plantear, a propósito del folletín, que «pertenece al estudio de la historia de la cultura más que al de la historia literaria» (Gramsci, 1977, 208). Con lo que estaba inaugurando un análisis de lo popular a partir de la diversidad de las matrices y los usos que articulan sus culturas. Y en especial esa que él denominó la *nacional-popular,* mucho más cercana de la vida que del arte, cultura no-letrada en la medida en que remite menos a los libros que a las *narraciones* que, como el cuento o el refrán, la fábula o los probervios, están hechas para ser contadas más que para ser leídas. Las pistas y propuestas de Gramsci y de Morin, sobre la especificidad estética de los generos populares, han dado lugar a una *genealogía* de las «literaturas de género» (Fabri, 1973; Lotman, 1979; Eco, 1968 y 1988) por contraste con la «literatura de autor», que constituye la otra indispensable fuente de comprensión histórica de las narrativas que moviliza la experiencia audiovisual.

El *folletín,* o novela por entregas, aparece a mediados del siglo XIX (Abraham, 1974; Ferreras, 1972) como resultado de la convergencia del desarrollo tecnológico de la prensa —la invención de

la linotipia— con la expansión del público lector. Lo que va a quebrar la «unidad de la escritura» (Barthes, 1964) inaugurando una nueva narrativa a medio camino entre la novela y el cuento: la del relato por episodios y series. El folletín nace también a caballo entre el periodismo —que impone el modo industrial a la producción literaria, una relación asalariada al escritor y unos circuitos comerciales a la distribución y venta de los textos— y la literatura, que se abre a una nueva *forma de leer* (Angenot, 1975), que ni es la popular —colectiva y en voz alta— ni la moderna «del individuo en su soledad» (Benjamin, 1973, 306). El relato folletinesco se basa en dos dispositivos: los episodios y la serie. La organización *en episodios* trabaja sobre la duración y el suspense. Fue el *sentimiento de duración* lo que permitió al lector popular pasar del relato-cuento a la forma-novela del folletín, posibilitándole identificarse con el nuevo tipo y número de personajes y adentrarse en la nueva trama —cantidad y variedad de peripecias— sin perderse. Es por su larga duración —un año y más— por lo que el folletín logra confundirse con la vida de los lectores, disponiéndoles a meterse en la narración, esto es, a incorporarse a ella mediante cartas al periódico que buscan incidir en el desarrollo de la trama. Cualquier parecido a lo que hoy sucede con las telenovelas —la cantidad de espectadores que escriben a los perdiódicos interactuando con los que hacen las telenovelas tanto en el argumento como en la actuación— no es un mero parecido sino la permanencia de las señas de identidad de una matriz narrativa popular que es a la vez un *modo implicado* de ver, de escuchar o leer. Lo que producirá un relato de *estructura abierta*, que se escribe día a día, sobre un plan, pero permeable a las reacciones de los lectores, y poroso a los sucesos de la actualidad.

El *suspense* constituye aquella otra disposición narrativa que hace de cada episodio una unidad de relato capaz de despertar y sostener la curiosidad y el interés del lector, pues la información suministrada por cada episodio (o capítulo) abre a su vez tal cantidad de interrogantes que dispara el deseo de leer el siguiente. Se trata de una redundancia calculada y una continua apelación a la memoria del lector. Que sorprende sin confundir, atrayendo la atención del lector nuevo y sosteniendo el interés del que lleva meses leyendo. Con el folletín hace su aparición una nueva «relación al lenguaje» (Bourdieu, 1990, 119), aquella que posibilita el despliegue *en la escritura* de la narración del *contar a*. Entre el tiempo del ciclo —que es el del cuento— y el del progreso lineal —de la novela— la periodicidad del episodio y la estructura de la serie

tienden un puente. El folletín es una narración que sin dejar de ser del todo cuento está en trance de devenir novela.

La presencia de la *matriz narrativa* popular en el folletín remite también a la *narración primitiva* que, según N. Frye (1980, 159) trabaja desde una perspectiva vertical que separa tajantemente a los héroes de los villanos, aboliendo la ambigüedad y exigiendo al lector tomar partido. Héroes y villanos cuya separación remite a una «topografía de la experiencia» (Gubern, 1974, 214) sacada del contraste entre dos mundos: el que se halla por encima de la experiencia cotidiana de la vida —mundo de la felicidad y de la luz, de la seguridad y la paz— y el que se halla por debajo: mundo de de lo demoníaco y lo oscuro, del terror y las fuerzas del mal. La ritualización se halla entonces ligada no sólo a unas *técnicas* sino a unos *arquetipos* que, como señala R. Gubern, no vienen del cielo sino de la suma de las experiencia humanas, de los goces y sufrimientos cotidianos. La persistencia en la telenovela de la «narración primitiva» adscribe este relato a una *familia de historias*, que es la que conforma la literatura de género en cuanto *perspectiva* desde la que los recursos narrativos del melodrama-folletín no remiten únicamente a los formatos industriales sino también a matrices culturales. Lo que no implica desconocer la habilidad de las industrias culturales, la presión de los formatos o las ideologías, sino re-conocer ahí otros ingredientes de *eficacia simbólica*. Si la cantidad desmesurada de enredos y aventuras se halla ligada al interés del productor por alargar el relato y rentabilizar su éxito, también se halla ligada a las expectativas del lector y a la lógica narrativa del «*y entonces*», esto es, a la prioridad de la acción sobre la psicología. De igual modo que la redundancia de que se carga el paso de un episodio a otro remite a la *repetición ritual* (Sarlo, 1985) que subyace a los procesos de identificación y reconocimiento.

Nacido como nuevo medio de comunicación y expresión en las carpas o barracas de circo, el cine mantiene con el lugar del gran espectáculo popular una cercanía que no es sólo espacial: durante muchos años, y especialmente en los Estados Unidos, que fue donde originaron y desarrollaron los grandes géneros, el público mayoritario del cine provendrá de los sectores populares de inmigrantes. La pasión que durante la primera mitad del siglo XX sintieron las masas urbanas por el cine tuvo que ver con el reconocimiento que en él se efectuaba de una matriz estética popular, aquella que *confunde* actor con personaje y representación con acción: «Cuando el espectador de cine gritaba ¡bravo! o silbaba no era para expresar el jucio que le merecía la calidad de la representación sino para de-

mostrar su identificación con el destino de los héroes que veía en la pantalla» (Riera, 1976, 130). Fue la secreta complicidad del cine con su público la que activó y supo explotar el *star system* (Morin, 1964): la identificación sentida y el deseo movilizado por la *estrella* enchufaron la estética al negocio. Y también a la ideología. En la reconciliación del arte con las masas que realizaba el cine, éstas hicieron la experiencia de una nueva subjetividad: «el aburgesamiento del imaginario cinematográfico corresponde al que sufrió la psicología popular» (Morin, 1964, 23).

II. ESTÉTICA AUDIOVISUAL Y DESCENTRAMIENTO CULTURAL

Tanto o más que el cine, la televisión ha desordenado la idea y los límites del campo de la *cultura*, sus tajantes separaciones entre realidad y ficción, entre vanguardia y *kitsch*, entre espacio de ocio y de trabajo. Pues más que buscar su nicho en la idea ilustrada de cultura —lo que sí hizo el cine durante un tiempo en su relación con la literatura y la plástica— la *experiencia audiovisual* que posibilita la televisión replantea aquella idea radicalmente desde los modos mismos de relación con la realidad, esto es, desde las transformaciones que introduce en nuestra percepción del espacio y del tiempo. Del espacio, profundizando el *desanclaje* (Giddens, 1994, 31) que la Modernidad produce sobre las relaciones de la actividad social con las particularidades de los contextos de presencia, desterritorializando las formas de percibir lo próximo y lo lejano hasta tornar más cercano lo vivido *a distancia* que lo que cruza nuestro espacio físico cotidianamente. *Telépolis* es al mismo tiempo una metáfora y la experiencia cotidiana del habitante de una ciudad «cuyas delimitaciones ya no están basadas en la distinción entre interior, frontera y exterior, ni por lo tanto en las parcelas del territorio» (Echeverría, 1994, 9). Paradójicamente esa nueva espacialidad no emerge del recorrido viajero que me saca de mi pequeño mundo sino de su revés, de una *experiencia doméstica* convertida por la televisión en ese territorio virtual al que, como expresivamente dice Virilio (1990, 41) «todo llega sin que haya que partir».

La percepción del tiempo, en que se inserta/instaura la experiencia televisiva, está marcada por las experiencias de la simultaneidad y lo instantáneo. Vivimos una *contemporaneidad* que confunde los tiempos y los aplasta sobre la *simultaneidad* de lo actual, sobre el culto al presente que alimentan los medios de comunica-

ción, y en especial la televisión. Pues una tarea clave de los medios masivos es la de *fabricar presente*: «un presente concebido bajo la forma de «golpes» sucesivos sin relación histórica entre ellos. Un presente autista, que cree poder bastarse a sí mismo» (Monguin, 1994, 25). La contemporaneidad que producen los medios audivisuales remite al *debilitamiento del pasado* por su reducción, una cita con la que colorear el presente siguiendo las *modas de la nostalgia*. El pasado deja de ser entonces *parte de la memoria*, y se convierte en ingrediente del *pastiche*, esa operación que nos permite mezclar los hechos, las sensibilidades y estilos, los textos de cualquier época, sin la menor articulación con los contextos y movimientos de fondo de esa época.

Para comprender el *sensorium* que cataliza la televisión partiremos también de su relación con la estallada y descentrada ciudad que ahora habitamos. Hay una estrecha simetría entre la expansión/estallido de la ciudad y el crecimiento/densificación de los medios y las redes electrónicas. Si las nuevas condiciones de vida en la ciudad exigen la reinvención de lazos sociales y culturales, «son las redes audiovisuales las que efectúan, desde su propia lógica, una nueva diagramación de los espacios e intercambios urbanos» (García Canclini, 1990, 49). En la ciudad diseminada e inabarcable sólo el medio audiovisual posibilita una experiencia-simulacro de la ciudad global: es en la televisión donde la cámara del helicóptero nos permite acceder a una imagen de la densidad del tráfico en las avenidas o de la vastedad y desolación de los suburbios y los barrios de invasión, es en la televisión o en la radio donde cada día más gente *conecta con la ciudad en que vive*. En unas ciudades cada día más extensas y des-centradas la radio y la televisión acaban siendo el dispositivo de comunicación capaz de ofrecer formas de contrarrestar el aislamiento de las poblaciones marginadas estableciendo vínculos culturales comunes a la mayoría de la población. Tanto el atractivo como la incidencia de la televisión sobre la vida cotidiana tienen quizá menos que ver con lo que en ella pasa que con lo que compele a las gentes a resguardarse en el espacio hogareño compensando así la pérdida del sentido de pertenencia en unas ciudades que se han ido convirtiendo en «no-lugar»: ese espacio en que los individuos son descargados del peso de la identidad interpelante o interpelada y exigidos únicamente de interacción con informaciones, textos o imágenes, que se repiten incesantemente de una punta a la otra del mundo (Augé, 1993, 81).

Es en la reconfiguración de la experiencia urbana donde emerge el *nuevo sensorium*: frente a la *dispersión* y la *imagen múltiple*,

que, según W. Benjamin, conectaban la experiencia de la muchedumbre y del paseante en las avenidas de la ciudad *moderna* con la experiencia del cine, los dispostivos que ahora conectan la estructura comunicativa de la televisión con las claves que ordenan la nueva ciudad son otros: la *fragmentación* y el *flujo*. Mientras el cine catalizaba la *experiencia de la multitud*, pues era en muchedumbre como los ciudadanos ejercían su derecho a la ciudad, lo que ahora cataliza la televisión es por el contrario la *experiencia doméstica*: es desde el espacio doméstico desde donde la gente se apropia de la ciudad. Y mientras del *pueblo* que se tomaba la calle al *público* que va al teatro o al cine la transición conserva el carácter activo y colectivo de la experiencia, de los públicos de cine a las *audiencias* de televisión, el desplazamiento señala una profunda transformación: la pluralidad social sometida a la lógica de la desagregación radicaliza la *experiencia de abstracción* que sufre el lazo social, y la fragmentación de la ciudadanía es entonces tomada a cargo por el mercado, que convierte la diferencia en una mera estrategia de *rating*.

Hablamos de *fragmentación* para referirnos no sólo a la forma del relato televisivo sino a la *des-agregación social*, a la atomización que la privatización de la experiencia televisiva consagra. Constituida en el centro de las rutinas que ritman lo cotidiano (Morley, 1992) y en dispositivo de aseguramiento de la identidad individual (Vezzetti, 1993), la televisión convierte el espacio doméstico en territorio virtual. Lo que resulta importante comprender entonces no es sólo el repliegue sobre la privacidad, sino la reconfiguración de las relaciones de lo privado y lo público que ahí se produce, esto es: la superposición entre ambos espacios y el emborronamiento de sus fronteras. Lo público se solapa en lo privado no solamente en el plano económico sino en el político y el cultural: «la televisión es hoy día la representación más aproximada del demiurgo platónico; y la fascinación que ejerce sobre los seres humanos no tiene que ver únicamente con la información o con el entretenimiento, la oferta televisiva principal es el mundo, el teleadicto es un cosmopolita» (Echeverría, 1995, 81). Lo que identifica la *escena pública* con lo que «pasa en» la televisión es el modo decisivo en que ésta se ha convertido en el equivalente de la antigua *ágora:* el escenario por antonomasia de la cosa pública. Pues cada día en forma más explícita la política, tanto la que se hace en el Congreso como en los mítines y las protestas callejeras, y hasta en los atentados terroristas, se hace *para las cámaras*, que parecerían ser las únicas garantizadoras de la existencia social. Su otra cara es el crecimiento de la

cultura a domicilio (García Canclini, 1993), multiplicándose desde la televisión herziana a la de cable y las antenas parabólicas, la videograbadora, y últimamente el computador personal, los *multimedia* e internet.

El *flujo* televisivo es el dispositivo complementario de la *fragmentación*, no sólo de la discontinuidad espacial de la escena doméstica sino de la «progresiva negación del intervalo» (Virilio, 1993, 140). Llamamos *flujo* al *continuum* de imágenes (Barlozzetti, 1986) que indiferencia los programas y constituye la *forma* de la pantalla encendida (Silverstone, 1990). Aunque nos suene escandaloso, el parangón del flujo televisivo se halla, de un lado, en la literatura de vanguardia —Joyce y Proust—, donde por primera vez el flujo del *monólogo interior* apareció articulando los discursos más diversos: fragmentos de memoria, pedazos de periódico, escrituras rasgadas, y el flujo ahí dando cuerpo a la fugacidad del tiempo. De otro lado, en el extremo opuesto del campo cultural, encontramos otro parangón: la radio ritmando la jornada doméstica, dando forma por primera vez, con su flujo sonoro, al *continuum* de pedazos y rutinas de la vida cotidiana. De una punta a la otra del espectro cultural, el flujo implica hoy disolvencia de géneros y exaltación expresiva de lo efímero. Ahí está mostrándolo la figura del pasado descontextualizado, deshistorizado, reducido a *cita* (Eco, 1984, 7), que permite insertar en los discursos de hoy, arquitectónicos, plásticos o literarios, elementos y rasgos de estilos y formas del pasado en un *pastiche* que es sólo «imitación de una mueca, discurso que habla una lengua muerta [...]. La rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado en la progresiva primacía de lo *neo,* en la colonización del presente por las modas de la nostalgia» (Jameson, 1992, 45).

La metáfora más certera quizás del fin de los «grandes relatos» se halla en el flujo televisivo: por su puesta en equivalencia de todos los discursos —información, drama, publicidad, pornografía o datos financieros— la interpenetrabilidad de todos los géneros y la transformación de lo efímero en clave de producción y propuesta de goce estético. Una propuesta basada en la exaltación de lo móvil y difuso, de la carencia de clausura y la indeterminación temporal. Es *el régimen del flujo* el que estaba exigiendo la existencia del *zapping* (Sarlo, 1993, 57), ese control remoto mediante el cual cada uno puede armarse su propia programación con fragmentos, pedazos, restos, de noticieros, dramatizados, concursos o conciertos. La metáfora del «zappar» ilumina doblemente la escena social: esos modos nómadas de habitar la ciudad —del emigrante al que toca seguir indefinidamente emigrando dentro de la ciudad a medida

que se van urbanizando las invasiones y revalorizándose los terrenos, o también esa otra escena: la de la banda juvenil, que constantemente desplaza sus lugares de encuentro, con la transversalidad tecnológica que hoy permite enlazar en el terminal informático el trabajo y el ocio, la información y la compra, la investigación y el juego.

III. ESTÉTICAS DE LA HIBRIDACIÓN EN LA CIUDAD VIRTUAL

Entre la necesidad del *lugar* y la inevitabilidad de lo *global,* cada día más millones de hombres habitamos la *glocalidad* de la ciudad: ese espacio comunicacional que enlaza entre sí sus diversos territorios y los conecta con el mundo, en una alianza entre velocidades de la información y modalidades del habitar, cuya expresión cotidiana se halla en «el aire de familia que vincula la variedad de pantallas que reúnen nuestras experiencias laborales, hogareñas y lúdicas» (Ferrer, 1995, 140). Articulación de pantallas que atraviesan y reconfiguran las experiencias de la calle y las relaciones con nuestro propio cuerpo, un cuerpo sostenido cada vez menos en su anatomía y más en sus extensiones o prótesis tecnomediáticas: la ciudad informatizada no necesita cuerpos reunidos sino sólo interconectados. En la hegemonía de los flujos y la transversalidad de las redes, en la heterogeneidad de sus tribus y la proliferación de sus anonimatos, la ciudad virtual despliega a la vez el primer territorio sin fronteras y el lugar donde se avizora la sombra amenazante de la contradictoria *utopía de la comunicación.*

El *lugar* del arte y la cultura en la sociedad cambia cuando la mediación tecnológica de la comunicación deja de ser meramente instrumental para convertirse en estructural. Pues la *tecnología* remite hoy no a unos aparatos sino a nuevos modos de *percepción* y de *lenguaje*, a nuevas sensibilidades y escrituras. Estamos ante un nuevo modo de producir, inextricablemente asociado a nuevos modos de comunicar, que convierte el conocimiento en una fuerza productiva directa:

> Lo que ha cambiado no es el tipo de actividades en las que participa la humanidad sino su capacidad tecnológica de utilizar como fuerza productiva directa lo que distingue a nuestra especie como rareza biológica, su capacidad para procesar símbolos (Castells, 1997, 58).

La tecnología deslocaliza los saberes modificando tanto el estatuto cognitivo como institucional de las *condiciones del saber* y las

figuras de la razón, lo que está conduciendo a un fuerte emborronamiento de las fronteras entre razón e imaginación, saber e información, naturaleza y artificio, arte y ciencia, saber experto y experiencia profana. Con el computador estamos no ante un instrumento con el que se producen objetos sino ante un nuevo tipo de «tecnología inteligente» (Lévi, 1990, 152) que posibilita el procesamiento de informaciones y cuya materia prima son abstracciones y símbolos. Lo que inaugura una nueva *aleación de cerebro e información* que sustituye a la tradicional relación del cuerpo con la máquina.

De otro lado, las *redes informáticas* están transformando nuestra relación con el espacio y el lugar (Harvey, 1989; Santos, 1996), pues a la vez que ponen en circulación intensos flujos de información, se constituyen en lugares de acceso e integración a la globalización. La singularidad del *mundo* que habitamos pasa por los espacios virtuales, que en otros tiempos tejían sólo los sueños y las representaciones, y que ahora tejen también las redes de comunicación. Lo que estas nuevas tecnologías movilizan escapa a la razon dualista con la que estamos habituados a pensar la técnica, pues se trata de movimientos que son a la vez de integración y de exclusión, de desterritorialización y de relocalización, nicho en el que interactúan y se entremezclan lógicas y temporalidades tan diversas como las que entrelazan en el hipertexto las sonoridades del relato oral con las intertextualidades de la escritura y las intermedialidades del audiovisual.

Una de las más claras señales de la profundidad de las mutaciones que atravesamos se halla en la reintegración cultural de la dimensión separada y minusvalorada por la racionalidad dominante en Occidente desde la invención de la escritura y el discurso lógico (Castells, 1997, 360), esto es, la del mundo de los sonidos y las imágenes relegado al ámbito de las emociones y las expresiones. Al *trabajar* interactivamente con sonidos, imágenes y textos escritos, el hipertexto hibrida la densidad simbólica con la abstracción numérica haciendo reencontrarse a las dos, hasta ahora «opuestas», partes del cerebro. De ahí que, de mediador universal del saber, *el número* esté pasando a ser mediación técnica del hacer estético, lo que a su vez revela el paso de la primacía sensorio-motriz a la sensorio simbólica. Es de esa reintegración y ese tránsito de lo que habla la des-ubicación que hoy atraviesa el arte. El acercamiento entre experimentación tecnológica y estética hace emerger, en este desencantado fin de siglo, un nuevo parámetro de evaluación de la técnica, distinto al de su mera instrumentalidad económica o su funcionalidad política: el de su capacidad de comunicar, esto es, de

significar las más hondas transformaciones de época que experimenta nuestra sociedad, y el de *desviar/subvertir* la fatalidad destructiva de una revolución tecnológica prioritariamente dedicada, directa o indirectamente, a acrecentar el poderío militar.

1. *De la magia de la imagen al desencantamiento de los relatos*

En el principio fue la palabra, dice la Biblia, en el principio fue el gesto, dicen los antropólogos, en el principio fue la imagen, dice el psicoanálisis: primero fantasma y después trazo, figura (Leroi-Gourhan, 1971; Metz, 1977). En todo caso, desde el principio la imagen fue a la vez medio de expresión, de comunicación y también de adivinación e iniciación, de encantamiento y curación. Desde su estructural infancia —*infans* significa *no hablante*— la imagen se resiste a ser legible: «más *orgánica* que el lenguaje, la imaginería procede de otro elemento cósmico cuya misma alteridad es fascinante» (Debrais, 1992, 59). De ahí su condena platónica al mundo del engaño, su confinamiento al campo del *arte* y su asimilación a instrumento de manipuladora persuasión religiosa, ideológica, comercial. En una civilización logocéntrica como la nuestra la imagen no puede ser sino sucedáneo, simulacro o maleficio. No pertenece al orden del ser sino de la apariencia, ni al orden del saber sino de la engañosa opinión. Y su sentido estético estará siempre impregnado de residuos mágicos o amenazado de travestismos del poder, político o mercantil. Contra toda esa larga y pesada *carga* de sospechas y descalificaciones se abre paso una mirada nueva que, de un lado, rescata la imagen como lugar de una estratégica *batalla cultural*, y de otro des-cubre la envergadura de su *mediación cognitiva* en la lógica tanto del pensar científico como del hacer técnico.

¿Cómo puede entenderse el *descubrimiento*, la conquista, la colonización y la independencia del Nuevo Mundo sin la *guerra de imágenes* que todos esos procesos movilizaron?, se pregunta Serge Gruzinski (1994). ¿Cómo pueden comprenderse las estrategias del dominador o las tácticas de resistencia de los pueblos indígenas, desde Cortés hasta la guerrilla zapatista, sin hacer la historia que nos lleva de la imagen didáctica franciscana al Barroco de la imagen milagrosa, y de ambas al manierismo heroico de la imaginería libertadora, al didactismo barroco del muralismo y a la imaginería electrónica de la telenovela? ¿Cómo penetrar en las oscilaciones y alquimias de las identidades sin auscultar la mezcla de imágenes e imaginarios desde los que los pueblos vencidos plasmaron sus memorias e inventaron una historia propia?

Recorriendo la historia mexicana S. Gruzinski aborda esas preguntas en la tematización de dos *momentos* que desbordan las peculiaridades mexicanas iluminando los escenarios latinoamericanos en los que se libra la batalla cultural. El primero se sitúa entre la desconfianza y el ascetismo de los franciscanos, cuyo *didactismo* trata de conjurar el uso mágico y fetichista que el pueblo tendía a hacer de las imágenes, y la explotación que los jesuitas hacen de las potencias visionarias y las capacidades taumatúrgicas de la imagen... *milagrosa,* en la que se produce el ejemplo más denso y espléndido de la guerra de ciframientos y resignificaciones de que está hecha la historia profunda de estos países. Abiertos a la novedad del mundo americano, los jesuitas no le temen a la hibridación cultural —que aterraba a los franciscanos— y no sólo permiten sino que alientan las experiencias visionarias, las conexiones de la imagen con el sueño y el milagro, la irrupción de lo sobrenatural en lo surreal humano. Pero los indígenas, por su parte, aprovechan la *experiencia de simulación* que contenía la imagen barroca para insertarla en un *relato otro,* hecho de combinaciones y usos que desvían y pervierten, desde dentro, la lectura que imponía el relato de la iglesia. El sincretismo de simulación/subversión cultural que *contiene* la imagen milagrosa de la Virgen Guadalupana ha sido espléndidamente descifrado por O. Paz (1978) y R. Bartra (1985). Pero la guerra de imágenes que pasa por ese icono no queda sólo entre la aparecida del Tepeyac, la diosa de Tonantzin y la Malinche, sino que continúa produciéndose hoy en las hibridaciones iconográficas de un mito que reabsorbe el lenguaje de las historietas impresas y televisivas hibridando a la Guadalupana con el hada madrina de Walt Disney, la Heidi japonesa y hasta con el mito de la Mujer maravilla (Zires, 1992). Eso, del lado de las imágenes *populares*, porque también del lado *culto* el pintor Rolando de la Rosa expuso en el Museo de arte Moderno de Nueva York en 1987 una Virgen de Guadalupe con el rostro de Marilyn Monroe. Blasfemia que en cierto modo empata con la que subyace en el lugar que la Guadalupana conserva en la Constitución de 1873, que, al mismo tiempo que *consagra* su día como fiesta patria, legitima la más radical separación entre Iglesia y Estado.

El segundo escenario reúne tres actores. Primero, el *Barroco popular,* que, en los siglos XVIII y XIX, despliega «un pensamiento plástico frente al que las elites sólo tendrán indiferencia, silencio o desprecio» (Gruzisnki, 1994, 204), del que son el mejor ejemplo los santuarios rurales de Tepalcingo y Tonantzintla. Segundo actor: el *muralismo,* que, desde Tamayo, Orozco y Rivera a Siqueiros, resig-

nifica en un discurso revolucionario y socialista el didactismo de los misioneros franciscanos y el barroquismo visionario de los jesuitas, todo ello sobre el fondo del discurso ideológico y el impulso utópico. Tercer actor: los imaginarios populares en las *imaginerías electrónicas de Televisa*, cuyo éxito, basado en el cruce de arcaísmos y modernidades no es comprensible sino desde los nexos que enlazan las sensibilidades a un *orden visual de lo social* en el que las tradiciones se desvían pero no se abandonan, anticipando en las tranformaciones visuales experiencias que aún no tienen discurso ni concepto. El actual des-orden tardomoderno del imaginario —deconstruciones, simulacros, descontextualizaciones, eclecticismos— remite al *dispositivo barroco,* o *neobrarroco* que diría Calabrese (1989), «cuyos nexos con la imagen religiosa anunciaban el cuerpo electrónico unido a sus prótesis tecnológicas, *walkmans,* videocaseteras, computadores» (Gruzinski, 1994, 213).

La *telenovela* constituye hoy un particular espacio de mestizajes y de batalla cultural. Pues lo que la crítica académica no perdona, porque no parece capaz de captar, es que lo que hace el éxito de la telenovela remite —por debajo y por encima de los esquematismos narrativos y las estratagemas del mercado— a las transformaciones tecnoperceptivas que posibilitan a los sectores populares urbanos apropiarse de la Modernidad sin dejar su cultura oral. La novela o el dramatizado en televisión resultan expresión de una «oralidad secundaria» (Ong, 1987) en la que se mestizan la *larga duración* del «relato primordial» (Frey, 1980) —caracterizado por la *ritualización de la acción* y la *topología de la experiencia* que imponen una fuerte codificación de las formas y una separación tajante entre héroes y villanos— con la *gramática de la fragmentación* (Sánchez-Biosca, 1995) del discurso audiovisual que articulan la publicidad o el videoclip. La ligazón de la telenovela con la cultura oral le permite *explotar* el universo de las leyendas de héroes, de los cuentos de miedo y de misterio, que desde el campo se han desplazado a la ciudad en forma de *literatura de cordel* brasileña (hoy vertida al formato de cómic y la fotonovela), del corrido mexicano (que canta las aventuras de los capos del narcotráfico) o del vallenato colombiano (que se mestiza con instrumentos del *rock* y los ritmos del *reggae*). Lo que en la hibridación de viejas leyendas con lenguajes modernos mueve la trama es la vieja y nueva lucha contra todo lo que oculta y disfraza el reconocimiento, una lucha por hacerse reconocer en la mezcla de razas que confunde y oscurece la identidad. Esa que articula la s*ocialidad* de los sectores populares pero que la mercantilización de la memoria y del espacio colectivo han

tornado *anacrónica*. Se trata sin embargo de una anacronía que resulta preciosa, pues desde ella, melodramatizando todo, las gentes se vengan a su manera de la abstracción impuesta por la mercantilización a la vida, de la exclusión social y la desposesión cultural.

Frente a la globalización económica y tecnológica, que disminuye la importancia de los territorios devaluando los referentes tradicionales de identidad, contradictoria y complementariamente las culturas locales y regionales se autorrevalorizan exigiendo cada día una mayor autodeterminación, que es a la vez derecho a *contar en* las decisiones económicas y políticas y a *contarnos* sus propios relatos. La polisemia del verbo *contar* no puede ser más significativa: para que la pluralidad de las culturas del mundo sea políticamente tenida en cuenta es indispensable que la diversidad de identidades nos pueda ser contada, narrada. Pues la relación de la narración con la identidad no es sólo expresiva sino constitutiva: *la identidad es una construcción que se relata,* no hay identidad cultural si no es contada (Marinas, 1995). Contada en cada uno de sus *idiomas* y al mismo tiempo en el *lenguaje intermedial* que hoy los atraviesa de un doble movimiento: el de las *traducciones* —de lo oral a lo escrito, a lo audivisual, al hipertexto— y ese otro aun más ambiguo pero igualmente constructivo que es el de las apropiaciones y los mestizajes, el de las *hibridaciones*. En su sentido más denso y desafiante la idea de *multiculturalidad* apunta ahí: a la configuración de sociedades en las que las dinámicas de la economía y la cultura-mundo movilizan no sólo la heterogenidad de los grupos, y su readecuación a las presiones de lo global, sino la coexistencia en el interior de una misma sociedad de códigos y relatos muy diversos, conmocionando así la experiencia que hasta ahora teníamos de identidad.

Pero en la riqueza de su heterogeneidad redescubierta el retorno de las identidades co-incide sin embargo con un acelerado *empobrecimiento de los relatos*. Que a su vez remite a la más flagrante de las paradojas: la revolución tecnológica que atravesamos despliega un proceso sin límite de expansión y diversificación de los *formatos* al mismo tiempo que produce un profundo desgaste de los *géneros* y un creciente debilitamiento del *relato*. El primero en alertarnos sobre el cercano fin de la *narración* fue W. Benjamin, quien ligó ese fin a la desaparición de «una facultad que parecería sernos inalienable, la facultad de intercambiar experiencias» (Benjamin, 1973, 301), facultad inscrita en el relato oral *del que viene de lejos* ya sea en el tiempo, como el campesino, o en el espacio,

como el marino o el viajero. Añade Benjamin: «El arte de narrar se acerca a su fin porque se está extinguiendo el lado épico de la verdad, la sabiduría. Y este proceso viene de lejos». Pero inmediatamente nos previene frente a la tentación apocalíptica:

> Nada sería más estúpido que terminar viendo en él un fenómeno de decadencia. Más bien se trata de una manifestación concomitante de fuerzas de producción seculares, históricas, que muy poco a poco han substraído a la narración del ámbito de la palabra viva, y que a la par hacen sensible una belleza nueva en lo que desaparece (Benjamin, 1973, 305-306).

Buena parte de las claves de desciframiento del proceso que hoy vemos agudizarse están ya ahí. Su venir de lejos nos remite sin duda al predominio del *logos* sobre el *mythos* entre los griegos, hasta el definitivo triunfo de la *Razón* ilustrada sobre cualquier otro tipo de saber y de verdad. De otro lado, la axfisia del relato por substracción de la palabra viva se halla directamente asociada, ya en Benjamin, a la aparición de ese nuevo modo de comunicar que es la *información,* consagrando el paso de la experiencia desde la que habla el narrador al saber experto desde el que hablan el cronista y el periodista. En adelante los relatos, la mayoría de ellos, sobrevivirán inscritos en el ecosistema discursivo de los medios y colonizados por la racionalidad operativa del dispositivo y el saber tecnológicos.

Es en ese ecosistema y esos dispostivos donde se juega —se hace y deshace— la diferencia entre unos *géneros* cuyo estatuto ha dejado de ser puramente literario para tornarse *cultural*, esto es, cuestión de memoria y reconocimiento, frente a unos *formatos* en los que habla el sistema productivo, la lógica de una comunicabilidad crecientemente subordinada a la de la rentabilidad. Momentos de una negociación entre las reglas de construcción del texto y las competencias del lector, los géneros remiten a su reconocimiento en y por una comunidad cultural, pues aun adelgazados por el largo transcurso que los separa de los relatos arquetípicos, conservan aún cierta densidad simbólica. Los formatos en cambio funcionan como operadores de una combinatoria sin contenido, estrategia puramente sintáctica. Pero la subordinación de los géneros a la lógica de los formatos remite, más allá de las condiciones en que operan las industrias culturales, al oscurecimiento de una tradición cuyos relatos —y metarrelatos— posibilitaban la inserción del presente en las memorias del pasado y en los proyectos de futuro. Roto ese engarce:

> La línea de cultura se ha quebrado, y también lo ha hecho con ella el orden temporal sucesivo. La simultaneidad y la mezcolanza han ganado la partida: los canales se intercambian, las manifestaciones cultas, la populares y las de masas dialogan y no lo hacen en régimen de sucesión, sino bajo la forma de un improvisado cruce que acaba por tornarlas inextricables. El anonimato no significa que la autoría sea comunitaria sino que la fuente se ha desperdigado y, a la postre, extraviado (Sánchez Biosca, 1995, 87).

El extravío se manifiesta tanto en la crisis de la estética de la obra y del autor como en la proliferación/fragmentación de los relatos. Como si extraviada su fuente la *narración* hubiera estallado en pedazos, asitimos a la multiplicación infinita de unos microrrelatos que se gestan en cualquier parte y se desplazan de unos medios a otros. El paradigma del *flujo* conecta hoy los modos de organización del tráfico urbano con la estructura del palimpsesto televisivo y del hipertexto con las nuevas figuras de los movimientos sociales: étnicos, feministas, ecológicos. Y obviamente con las gramáticas de construcción de los *nuevos relatos* (Sánchez Biosca, 1989, 69-88), en los que prima el ritmo sobre cualquier otro elemento, con la consiguiente pérdida de espesor de los personajes, el pastiche de las lógicas internas de un género con la externas —estética publicitaria, del videoclip, etc.—, la hegemonía de la experimentación tecnológica, o mejor de la sofisticación de efectos, sobre el desarrollo mismo de la historia. Como apuntábamos más atrás, el estallido del relato y la preeminencia lograda por el *flujo* encuentran su expresión más certera en el *zapping,* con el que el televidente, al tiempo que multiplica la fragmentación de la narración, construye con sus pedazos un relato *otro*, un *doble,* puramente subjetivo, intransferible, una experiencia incomunicable.

2. *Del pensamiento visual al palimpsesto de la escritura electrónica*

Hablar de pensamiento visual resulta demasiado chocante a los racionalistas y ascéticos oídos que aún ordenan el campo académico. Pero desde la historia del arte, la iconología, la semiótica y el psicoanálisis, y también desde la fenomenología y la epistemología, la imagen está siendo *reubicada* en la complejidad de sus relaciones con el pensamiento. Erwin Panofsky (1970) investiga pioneramente las secretas conexiones que ligan las *formas* y los *estilos* con los mapas mentales de su tiempo. Así la imposibilidad medieval de la perspectiva pictórica aparece correspondiendo a la ausencia de la distancia intelectual que exigía la moderna idea de historia. El

análisis *iconológico* da cuenta justamente del paso de la iconografía de los motivos o las alegorías, que representan los cuadros o los edificios, a la configuración de los conceptos y los esquemas mentales que organizan la seleccción y composición de las formas pictóricas o arquitectónicas. Investigando *el orden visual del Quattrocento,* Pierre Francastel (1979) va más lejos: en lugar de la correspondencia de las formas con las cosas vistas, la pintura *anticipa* las estructuras del ver, pertenecientes a la vez al orden de la percepción y del pensamiento de una época, que después racionalizará y utilizará la ciencia. Ernst Gombrich (1993) estudia la formación de la mirada que tematiza y textualiza la imagen —«un cuadro es una hipótesis que contrastamos al mirarlo»— desde la perspectiva psicológica de la *Gestalt*, es decir, de la actividad cognitiva de la percepción en la construcción de la imagen.

La investigación sociosemiótica de la imagen ha hecho pensable su espesor significante, la materialidad de la experiencia social que carga las formas, los colores y las técnicas (Berger, 1974), la relación constitutiva de las mediaciones tecnológicas con los cambios en la discursividad, con las nuevas competencias de lenguaje, desde los trazos mágico-geométricos del *homo pictor* al *sensorium* laico que «revela» el grabado o la fotografía, y los nuevos relatos que inauguran el cine y el vídeo (Gubern, 1987). Pero también la sociosemiótica explora el vaciado de sentido que sufre la imagen sometida a la lógica de la mercancía y el espectáculo: en la *indiferencia y la insignificancia* que corroen el campo del *arte* mientras se produce una estetización banal de la vida toda y una proliferación de imágenes *en las que no hay nada que* ver (Baudrillard, 1991). El debilitamiento y la fragilidad de lo real que produce un discurso de la *información visual* en el que la anulación de la *cifra simbólica* por la fragmentación que exige el espectáculo, transforma el deseo de saber en mera pulsión de ver (González Requena, 1986); en el primado del objeto sobre el sujeto que *realiza el discurso publicitario* a través de la imagen convertida en estrategia de seducción y obscenidad, esto es: puesta en escena de una liberación perversa del deseo cuyo *otro* no es más que el simulacro fetichista de un sujeto devenido él mismo objeto (Baudrillard, 1985).

La perspectiva epistemológica tiene uno de sus más explícitos y espléndidos abordajes en la filosofía de M. Merleau-Ponty (1945, 1966, 1964) sobre la percepción, sobre la pintura de Cézanne y sobre la relación de lo visible a lo invisible. Hay un *saber del cuerpo* que no es pensable desde la conciencia en que se representa el mundo, pero que es accesible a la experiencia originaria en que se

constituye el mundo del hombre, el *interfaz* entre la percepción y la expresión. Constituido en *punto de vista,* desde el que el mundo adquiere sentido, el *cuerpo* deja de ser el instrumento de que se sirve la mente para conocer y se convierte en el *lugar* desde el que veo y toco, o mejor desde el que siento cómo el mundo me toca. Ese caracter libidinal y no geométrico de la percepción humana —«estamos hechos de la carne del mundo»— es el que Merleau-Ponty encuentra plasmado en la pintura de Cézanne, la primera en *resolver* el antagonismo tanto racionalista como empirista entre la sensación y el pensamiento. Cézanne se ha negado a escoger entre la forma (de los renacentistas) y el color (de los impresionistas), entre el orden y el caos, y ello para poder pintar la materia *en el trance de darse forma*, que nos hace visible el incesante nacer del mundo. Pero el mundo, que es lo que vemos, no se nos revela sin embargo más que si *aprendemos a verlo*. Paradoja del pensamiento occidental que opone el indispensable aprendizaje del leer a su no necesidad para *saber ver*, pues ese pensamiento des-conoce el *saber del ver*, esto es, su modo peculiar de ponernos a pensar, o mejor de darnos qué pensar: la secreta conexión en la visión de lo sensible y lo inteligible, de lo visible y lo invisible.

La revaloración cognitiva de la imagen pasa paradójicamente por la *crisis de la representación* tematizada por M. Foucault (1966) a partir de la *trama significante* que tejen las *figuras y los discursos* (las imágenes y las palabras) y de la *eficacia operatoria* de los modelos que hacen posible ese saber que hoy denominamos ciencias humanas. Y es justamente en el cruce de los dos dispositivos señalados por Foucault —economía discursiva y operatividad lógica— donde se sitúa la nueva *discursividad constitutiva de la visibilidad* y la nueva *identidad lógico-numérica de la imagen.* Estamos ante la emergencia de una «nueva figura de razón» (Renaud, 1995, 14) que exige pensar la imagen, de una parte, desde su nueva configuración sociotécnica —el computador inaugurando un tipo de *tecnicidad* que posibilita el procesamiento de informaciones, y cuya materia prima son abstracciones y símbolos— y, de otra, la emergencia de un nuevo paradigma del pensamiento que rehace las relaciones entre el orden de lo discusivo (la lógica) y de lo visible (la forma), de la inteligibilidad y la sensibilidad. El nuevo estatuto cognitivo de la imagen se produce a partir de su *informatización*, esto es, de su inscripción en el orden de lo *numerizable*, que es el orden del *cálculo* y sus mediaciones lógicas: número, código, modelo. Inscripción que remite sin embargo no sólo a una *economía informacional* (Chartron, 1994), sino a una *ironía de lo figural* (Levin,

1993; Lenain, 1997) en las que la imagen deja de tener como lastre su errancia estética y su complicidad con la seducción.

El proceso que ahí llega entrelaza un doble movimiento. El que prosigue y radicaliza el proyecto de la ciencia moderna —Galieo, Newton— de traducir/sustituir el mundo cualitativo de las percepciones sensibles por la cuantificación y la abstracción lógico-numérica, y el que reincorpora al proceso científico el valor informativo de lo sensible y lo visible. Un nueva *episteme cualitativa* abre la investigación a la intervención constituyente de la imagen en el proceso del saber: arrancándola a la *sospecha* racionalista, la imagen es percibida por la nueva episteme como posibilidad de experimentación/simulación que potencia la velocidad del cálculo y permite inéditos *juegos de interfaz,* esto es, arquitecturas de lenguajes. Virilio denomina «logística visual» (Virilio, 1989, 81) a la remoción que las imágenes informáticas hacen de los límites y funciones tradicionalmente asignados a la discursividad y la visibilidad, a la dimensión operatoria (control, cálculo y previsibilidad), la potencia interactiva (juegos de interfaz) y la eficacia metafórica (traslación del dato cuantitativo a una forma perceptible: visual, sonora, táctil). La visibilidad de la imagen deviene *legibilidad* (Lascaut, 1976), que permite pasar del estatuto de «obstáculo epistemológico» al de *mediación discursiva* de la fluidez (flujo) de la información y del poder virtual de lo mental.

Así como el computador nos coloca ante un nuevo tipo de tecnicidad, nos hallamos también ante un tipo de textualidad que no se agota en el computador, el texto electrónico se despliega en una multiplicidad de soportes y escrituras que, de la televisión al videoclip y de los *multimedia* a los videojuegos, encuentra una compleja y creciente complicidad entre la oralidad y la visualidad de los más jóvenes. Es en las nuevas generaciones donde esa complicidad opera más fuertemente, no porque los jóvenes no sepan leer o lean poco sino porque su lectura ya no tiene al libro como eje y centro de la cultura. Con lo que es la noción misma de *lectura* la que está en cuestión, la que al quedarse sin su centro estalla obligándonos a pensar el *desorden estético* que introducen las escrituras electrónicas y la experiencia audiovisual. Pues la visualidad electrónica ha entrado a formar parte constitutiva de la *visibilidad cultural*, esa que es a la vez entorno tecnológico y nuevo imaginario «capaz de hablar culturalmente —y no sólo de manipular tecnológicamente—, de abrir nuevos espacios y tiempos para una nueva era de lo sensible» (Renaud, 1990).

Utilizo también la figura del *palimpsesto* para aproximarme a la

comprensión de una sensibilidad que, en su plasticidad, se asemeja a ese texto que borra sin borrar del todo, permitiendo cómplicemente que el *pasado borrado* emerja, aunque borroso, en las entrelíneas que escriben el presente. Ahí apunta la empatía tecnológica de «una generación cuyos sujetos culturales no se constituyen a partir de la identificación con figuras, estilos y prácticas de añejas tradiciones que definen «la cultura» sino a partir de la conexión/desconexión (juegos de interfaz) con tecnologías» (Ramírez Lamus, 1995, 16).

Empatía que se apoya en una *plasticidad neuronal* que se manifiesta en la enorme capacidad de absorción de información vía televisión o videojuegos computerizados y la facilidad para entrar y navegar en la complejidad de las redes informáticas. Frente a la distancia con que gran parte de los adultos resienten y resisten esa *nueva cultura* —con justa razón, ya que desvaloriza y vuelve obsoletos muchos de sus saberes y destrezas— los jóvenes responden con una cercanía hecha no sólo de facilidad para relacionarse con las tecnologías audiovisuales e informáticas, sino de *complicidad expresiva*: es en sus relatos e imaginerías, en sus sonoridades, fragmentaciones y velocidades donde encuentran su ritmo y su idioma (Martín-Barbero, 1998). Ése, el lenguaje del *rock* y del *rap*, que en los últimos años ha pasado a decir la cruda experiencia urbana de las pandillas juveniles en los barrios populares de las metrópolis latinoamericanas convirtiéndose en vehículo de una conciencia dura de la descomposición de la sociedad, de la presencia cotidiana de la muerte en las calles, de la sinsalida laboral, de la exasperación y lo macabro. En la agresiva velocidad imagética del videoclip musical, así como en la estridencia de la discoteca alucinante o en el concierto barrial se hibridan hoy los sones y los ruidos de nuestras ciudades con las sonoridades y los ritmos de las músicas indígenas y negras, y las estéticas de lo desechable con las frágiles utopías que surgen de la desazón moral y el vértigo audiovisual. He ahí en acción el *sensorium-palimpsesto* en el que «la persistencia de estratos profundos de la memoria y la mentalidad colectiva son sacados a la superficie por las bruscas alteraciones del tejido tradicional que la propia aceleración modernizadora comporta» (Marramao, 1989, 60).

BIBLIOGRAFÍA

Abraham, P. (coord.) (1974), «Le roman feuilleton»: *Revue Europe* (Paris), 42.

Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. (1971), *Dialéctica del iluminismo,* Sur,

Buenos Aires; nueva v. e., *Dialéctica de la Ilustración*, trad. y ed. de J. J. Sánchez, Trotta, Madrid, [5]2003.
Angenot, M. (1975), *Le roman populaire,* Université Quebec, Montréal.
Augé, M. (1993), *Los «no lugares». Espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona.
Barlozzetti, G. (ed.) (1986), *Il palinsesto: testo, aparati e genere della televisione,* Franco Agnelli, Milano.
Barthes, R. (1964), *Le degré zéro de l'écriture,* Gonthier, Paris.
Bartra, R. (1985), *La jaula de la melancolía*, Grijalbo, México.
Benjamin, W. (1973), «El narrador»: *Revista de Occidente* (Madrid), *129.*
Benjamin, W. (1982), *Discursos interrumpidos,* trad. de J. Aguirre, Taurus, Madrid.
Baudrillard, J. (1991), *La transparencia del mal,* Anagrama, Barcelona.
Baudrillard, J. (1985) *Las estrategias fatales,* Anagrama, Barcelona.
Bourdieu, P. (1990), *Sociología y cultura,* trad. de M. Pou, Grijalbo, México.
Berger, J. (1974), *Modos de ver,* Gustavo Gili, Barcelona.
Castells, M. (1997), *La era de la información* I, Alianza, Madrid.
Calabrese, O. (1989), *La era neobarroca,* Cátedra, Madrid.
Chartron, G. (dir.) (1994), *Pour une nouvelle économie du savoir,* Presses Univ. de Rennes.
Debray, R. (1992), *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente,* Paidós, Barcelona.
Eco, U. (1968), *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona.
Eco, U. (1985) *De los espejos y otros ensayos,* Lumen, Barcelona.
Echeverría, J. (1994), *Telépolis,* Destino, Barcelona.
Echeverría, J. (1995) *Cosmopolitas domésticos,* Anagrama, Barcelona.
Fabri, P. (1973), «Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malochio de la sociologia»: *Versus* (Milano), *5.*
Ferrer, C. (1995), «*Taenia saginata* o el veneno en la red»: *Nueva Sociedad* (Caracas), *140.*
Ferreras, J. I. (1972), *La novela por entregas*, Taurus, Madrid.
Frye, N. (1989), *La escritura profana,* Monte Ávila, Caracas.
Francastel, P. (1969), *La figura y el lugar,* Monte Ávila, Caracas.
Foucault, M. (1966), *Les mots et les choses,* Gallimard, Paris.
García Canclini, N. (1990), *Culturas híbridas*, Grijalbo, México.
García Canclini, N. (coord.) (1993), *El consumo cultural en México*, Conaculta, México.
García Riera, E. (1974), *El cine y su público,* FCE, México.
Giddens, A. (1993), *Consecuencias de la Modernidad,* Alianza, Madrid.
Gombrich, E. (1993), *Lo que nos dice la imagen,* Norma, Bogotá.
Gombrich, E. (1987), *La imagen y el ojo,* Alianza, Madrid.
González Requena, J. (1986), *El espectáculo informativo,* Akal, Madrid.
Gramsci, A. (1977), *Cultura y literatura,* Península, Barcelona.
Gruzinski, S. (1994), *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a «Blade Runner»,* FCE, México.
Gubern, R. (1974), *Mensajes icónicos en la cultura de masas,* Lumen, Barcelona.

Gubern, R. (1985), *El simio informatizado*, Fundesco, Madrid.
Gubern, R. (1987), *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera,* Gustavo Gili, Barcelona.
Gubern, R. (1996), *Del bisonte a la realidad virtual*, Anagrama, Barcelona.
Harvey, D. (1989), *The condition of Postmodernity,* Basil Blackwell, Cambridge.
Jameson, F. (1992), *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado,* Paidós, Barcelona.
Jameson, F. (^{2}1998), *Teoría de la postmodernidad*, Trotta, Madrid.
Lascaut, G. (1976), *Voir, entendre,* UGE-10/18, Paris.
Leroi-Gourhan, A. (1971), *El gesto y la palabra,* Universidad Central, Caracas.
Lenain, T. (coord.) (1997), *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard,* Vrin, Paris.
Lévi, P. (1990), *Les technologies de l'intelligence,* La Découverte, Paris.
Levin, M. (ed.) (1993), *Modernity and hegemony of vision,* Univ. of California, Berkeley.
Lotman, J. (1979), *Semiótica de la cultura,* Cátedra, Madrid.
Marinas, J. M. (1995), «La identidad contada», en *Destinos del relato al fin del milenio,* Archivos de la Filmoteca, Valencia.
Marramao, G. (1989), «Metapolítica: más allá de los esqemas binarios», en X. Palacios y F. Jarauta (eds.), *Razón, ética y política,* Anthropos, Barcelona.
Martín-Barbero, J. (1987), *De los medios a las mediaciones,* Gustavo Gili, Barcelona.
Martín-Barbero, J. (1992), *Televisión y melodrama,* Tercer Mundo, Bogotá.
Martín-Barbero, J. y Rey, G. (1999), *Los ejercicios del ver,* Gedisa, Barcelona.
Merleau-Ponty, M. (1945), *Phénoménologie de la perception,* Gallimard, Paris; v. e., *Fenomenología de la percepción*, trad. y ed. de J. Cabanes, Altaya, Barcelona, 1999.
Merleau-Ponty, M. (1964), *Le visible et l'invisible,* Gallimard, Paris; v. e., *Lo visible y lo invisible*, Seix Barral, Barcelona, 1970.
Merleau-Ponty, M. (1966), «Le doute de Cézanne», en *Sens et non sens,* Nagel, Paris.
Metz, C. (1977), *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, UGE, Paris.
Meyrowitz, J. (1995), *No Sens of Place,* OUP, New York.
Morley, D. (1992), *Television, Audiences and Culture Studies,* Rutledge, London.
Mongin, O. (1996), *Face au scepticisme,* Hachette-Pluriel, Paris.
Morin, E. (1962), *L'esprit du temps,* Grasset, Paris.
Morin, E. (1961), *El cine o el hombre imaginario,* Seix Barral, Barcelona.
Morin, E. (1964), *Las estrellas de cine,* Eudeba, Buenos Aires.
Ong, W. (1987), *Oralidad y escritura,* FCE, México.
Paz, O. (1978), *El laberinto de la soledad,* FCE, México.

Panofsky, E. (1972), *Estudios sobre iconología,* Alianza, Madrid.
Pignatari, D. (1984), *Signagen da televisao,* Brasiliense, São Paulo.
Rama, A. (1985), «La ciudad letrada», en R. Morse y J. E. Hardoy, *Cultura urbana latinoamericana*, Clacso, Buenos Aires.
Ramírez Lamus, S. y Muñoz, S. (1995), *Trayectos del consumo,* Univalle, Cali.
Renaud, A. (1990), *Videoculturas de fin de siglo,* Cátedra, Madrid.
Santos, M. (1996), *A natureza do espaço,* Hucitec, São Paulo.
Sarlo, B. (1985), *El imperio de los sentimientos,* Catálogos, Buenos Aires.
Sarlo, B. (1993), «Zapping», en *Escenas de la vida postmoderna*, Ariel, Buenos Aires.
Sarlo, B. (1995), «L'image: de l'économie informationelle à la pensée visuelle»: *Reseaux* (Paris), *74*.
Sánchez Biosca, V. (1995), *La cultura de la fragmentación*, Filmoteca, Valencia.
Sánchez Biosca, V. (1989), «Postmodernidad y relato: el trayecto electrónico»: *Telos* (Madrid), *16*.
Silverston, R. (1990), «De la sociología de la televisión a la sociología de la pantalla»: *Telos* (Madrid), *22*.
Tortel, J. y otros (1968), *Entretiens sur la paralittérature,* Plon, Paris.
Vattimo, G. (1990), *La sociedad transparente,* Paidós, Barcelona.
Vezzetti, H. (1993), «El sujeto psicológico en el universo massmediático»: *Punto de Vista* (Buenos Aires), *47*.
Virilio, P. (1989), *La máquina de visión,* Cátedra, Madrid.
Virilio, P. (1993), *L'art du moteur,* Galilée, Paris.
Virilio, P. (1990), *Videoculturas del fin de siglo,* Cátedra, Madrid.
Williams, R. (1974), *Television, Technologie and Cultural Forms,* Fontana, London.
Zires, M. (1992), «Cuando Heidi, Walt Disney y Marylin Monroe hablan por la Virgen de Guadalupe»: *Versión* (México), *4*.

EL FENÓMENO ESTÉTICO
EN SU INTERRELACIÓN CON OTROS FENÓMENOS

POESÍA Y CONOCIMIENTO

Ramón Xirau

«Trataré de descubrir que la filosofía y el arte de comprender un poema, tan repetidamente tenidos por antitéticos, están por lo contrario en la más estrecha unión.»

(A. Baumgarten, *Reflexiones acerca de la poesía*)

«Considero que la Imaginación primaria es el Poder y el primer Agente de toda Percepción humana y como una repetición, en el espíritu, del acto eterno de creación en el infinito yo soy.»

(Samuel T. Coleridge, *Biographia literaria*, cap. XVI)

La poesía como conocimiento: ¿qué puede haber de más distante que el decir del poeta —emotivo, exaltado, inspirado— del decir del filósofo —racional, exacto, preciso?—, ¿cómo poder siquiera pensar que el filósofo, hombre de ideas que se pretenden claras y distintas o, por lo menos, hombre que utiliza conceptos, se asemeja en algo al poeta, hombre de imágenes, ritmos, cantos?

El hecho es que Baumgarten, discípulo de Christian Wolf y en cierta medida maestro de Kant —éste estudió la *Metafísica* de Baumgarten—, piensa, antes de que se despliegue plenamente el Romanticismo, que la poesía es hermana de la filosofía; que filosofía y poesía no son, por lo menos, antitéticas. El hecho es también que Heidegger ha escrito: «Poetizar es dar el nombre original a los dioses. Pero a la palabra poética no le tocaría su fuerza nominativa si los dioses mismos no nos diesen el habla» (*Hölderlin y la esencia*

de la poesía). Y algo más adelante: «la palabra que nombra a los dioses es siempre una respuesta» a la «invocación» que nos hacen los dioses mismos.

Cuando empleo aquí la palabra «conocimiento»[1] debe ser entendida como forma del saber y, especialmente, como forma de este saber que algunos, con Dilthey, llaman «cosmovisión» o visión del mundo y que prefiero llamar, con un término viejo y rico, metafísica. Si el conocimiento remite a las cuestiones vitales que el hombre se plantea —nuestro origen, nuestro destino, el tiempo, la vida misma, la posible inmortalidad y la posible divinidad—, metafísica y poesía se aunan. Tal vez —y solamente tal vez— con una sola diferencia: el poeta, por lo menos en su obra escrita, no describe siempre su método aunque a veces (Lucrecio) pueda hacerlo, mientras que el filósofo suele hacer el método más explícito. Pero es sobre todo en esta relación —«problemas» humanos que son problemas de fundamento— donde metafísica y poesía se encuentran y, muchas veces, se complementan. El filósofo cuyo pensamiento es conceptual procede también mediante imágenes; el poeta, imaginativo, no deja de emplear conceptos. En este preciso sentido tan filosófica es la *Divina comedia* como lo es esta cascada de argumentos «eróticos» que es el *Fedro* de Platón.

Escribió alguna vez Wittgenstein que le hubiera gustado redactar un libro con el título de *El mundo que me encontré*. Ignoro cuál podría haber sido el contenido de este libro nunca escrito. Lo que me interesa es señalar que la filosofía y la poesía llevan precisamente a tratar de ver este mundo que encontramos y en el cual nos encontramos.

La disputa entre quienes piensan que la filosofía y la poesía son incompatibles y aquellos que piensan que están íntimamente ligadas es una historia antigua que no deja de ser actual. No pienso seguirla en detalle porque se ha analizado ya con sobrada frecuencia. Baste recordar que para Platón —tan poeta como filósofo— el poeta, ciertamente «inspirado», es también engañoso. Lo es, en primer lugar, porque la inspiración es irracional; lo es, en segundo lugar, porque si el poeta imita —el mundo que nos rodea y este

1. Naturalmente, hay formas del conocimiento que aquí no me ocupan y que acaso podrían ser objeto de otros análisis en relación a la poesía: pienso sobre todo en la lógica. No es mi intención relacionar poesía y ciencia (ciencias humanas o ciencias naturales). De manera secundaria —la metafísica sigue siendo central— me ocupa la ética. No así la estética, «ciencia» que me inspira grandes dudas al alejarse, como suele hacerlo, de la obra de arte.

mundo es, a su vez, la copia de un mundo perfecto, el mundo de las Ideas o Formas— la poesía no será sino la imitación de una imitación; lo es, en tercer lugar, porque el poeta, por su irracionalidad misma, amenaza la estructura del Estado perfecto y racional de la *República*. Hay que coronar a Homero de laureles y echarlo de la ciudad para que sus «silogismos de colores», como diría sor Juana..., no resquebrajen el orden de la utopía. No viene aquí a cuento tratar de explicar la actitud anti-poética de Platón, tan poético en imágenes y sobre todo en los grandes mitos presentes, precisamente en la *República:* el de la caverna, el de Er. Es posible que, entre las explicaciones que se han dado, sea más o menos válida la que nos dice que Platón —como en realidad antes que él Jenófanes o Heráclito— criticaba las creencias de los antiguos teólogos —las viejas teogonías— que conturbaban el pensamiento del hombre «moderno», es decir, del hombre que piensa entre el siglo V y el siglo IV. No importa. El hecho es éste: Platón poeta es también Platón antipoeta. No menos antipoeta es san Agustín, tan excelente escritor y también tan claramente poético en sus grandes escritos. San Agustín rechaza los espectáculos, este circo y teatro que tanto le habían engañado durante su juventud de estudiante en Cartago.

Pero si esta actitud que niega el valor cognoscitivo de la poesía se prolonga a lo largo de la historia, no es menos frecuente la actitud contraria.

En su descripción de la alegoría —carta-prólogo al *Paradiso* dirigida al Ca Grande della Scala— Dante precisa que el significado de su obra no es sencillo sino que debe llamarse «polisémico»

> El primer significado es el que se obtiene mediante la letra; el segundo el que se obtiene a través de la cosa significada por la letra. Lo primero se llama literal, lo segundo alegórico o moral o anagnórico.

Si la poesía es conocimiento lo es por alegoría. Escribe Dante:

> [...] y aun cuando estos significados místicos pueden llamarse de diversas maneras, generalmente se habla de ellos como alegóricos, puesto que son diversos de los literales o históricos. Porque alegoría deriva del griego *alleon,* que en latín aparece como *alienum* o diverso.

La poesía es conocimiento; es conocimiento —en Dante y en Platón a pesar del mismo Platón— por la alegoría. Ya Longino escribía en el siglo I d.C., hablando de la poesía: «[...] nada es tan

efectivo como el sentimiento de un alto orden», y añadía —tal vez más cercano a Coleridge de lo que pudiéramos imaginar— que «los cuadros imaginativos (el nombre de lo que algunos llaman imágenes) son muy eficaces para producir plenitud, grandeza y energía». Esta «imaginación» nace del «entusiasmo» y produce «entusiasmo». Así la poesía es una manera de ver el mundo aun cuando no sea para Longino la manera racional de ver y mirar.

Vico, de manera muy precisa —y también muy verdadera— hacía del lenguaje poético el inicio de toda civilización: cada civilización tiene que pasar por la edad poética de los dioses para alcanzar la edad también poética de los héroes y sucumbir en la era puramente racional de los hombres. Además el mito —forma primera de la poesía— era para Vico la representación de la «historia universal eterna», verdadero arquetipo o conjunto de arquetipos de la historia sucesiva de nuestro mundo humano. En efecto, «todos los pueblos tienen su Júpiter». La historia pasajera se inicia en la poesía y se funda —historia universal eterna— en los mitos y los arquetipos.

Los románticos, y entre ellos Schelling y Hegel —este Hegel anti-romántico que, en muchos aspectos, habremos de verlo, participa del Romanticismo—, vieron en la poesía un conocimiento absoluto. Schelling en su filosofía del arte, Hegel cuando piensa que la poesía, culminación de todas las artes, constituye, junto a ellas, el antepenúltimo peldaño del conocimiento absoluto, solamente superada por la religión y la filosofía.

En nuestros días —recuérdese la polémica entre Sartre y los surrealistas—, algunos, y entre ellos precisamente Sartre, creen que la poesía y el arte no son conocimiento. Por una parte, Sartre ha escrito —especialmente en *Qué es la literatura* — que solamente la prosa tiene significado; la poesía y el arte carecen de significado y son cosas del mundo; este amarillo, aquel rojo, este sonido son opacos. ¿Por qué Sartre puede afirmar, algo peregrinamente, que la poesía no es conocimiento? Lo más seguro es que esta negación provenga de lo que Sartre piensa de la imaginación. Más cercano de lo que él mismo podría sospechar de Pascal o de los clásicos de Francia, Sartre define la imaginación como una «función desrealizante»; concluye que la imaginación es «un saber degradado». Claro que en este caso o bien la prosa no es imaginativa —y proporciona conocimiento— o bien es imaginativa —y entonces no produce conocimiento alguno—. Pero dejemos las objeciones a un lado. Sartre a lo sumo vería en la poesía un pseudo-conocimiento, Bergson —se verá más adelante— piensa en cambio que las emociones

creadoras son vías fundamentales del conocimiento, y este gran lógico que se convirtió en metafísico, Alfred North Whitehead, dice que «la aventura del pensamiento», tanto de Occidente como de cada persona en particular, alcanza su más alta expresión en la verdad, la belleza y la paz (*Adventures of Ideas* IV, caps. XVI a XX). Verdad, belleza, paz constituyen, propiamente hablando, lo que llamamos «civilización».

En este trabajo se sostiene que la poesía es una forma del conocimiento y aun el camino de un conocimiento especialmente eficaz y vital. Se sostiene este punto de vista porque: 1) hay que dar a la palabra «conocimiento» un sentido mucho más rico que el que suele darle el lenguaje del sentido común y aun de la filosofía de la modernidad, que, por decirlo con Heidegger, abandona la razón meditativa para acentuar la razón calculante; 2) el poeta usa imágenes, sin duda, pero también emplea conceptos de la misma manera que el filósofo, que emplea conceptos, hace también uso de imágenes como maneras del conocer; 3) una corriente de pensamiento ya antigua escinde a los hombres en dos mitades incompatibles: las emociones (las creencias, las imágenes), por un lado; por otro, el pensamiento exacto y preciso. Esta división de la condición humana es falaz.

Poesía, filosofía. Poesía y conocimiento. ¿Por qué unir estos dos términos: poetizar, conocer? En esencia, porque tanto la poesía como la filosofía son formas de un conocer más amplio, de un conocer religioso. No poseo argumentos definitivos acerca de esta afirmación; la considero una «persuasión probable».

Pero vayamos por puntos:

1) El primero, que acaso contribuya a desbrozar el camino, remite a la historia. La historia no solamente nos atañe porque la vivimos como tiempo personal y como tiempo de la especie; tampoco nos atañe solamente porque al vivir hagamos historia. Nos atañe y nos importa porque en buena medida nos constituye: es nuestra memoria conjunta en la cual nuestras memorias particulares habitan y residen. ¿Reminiscencia de Vico?, ¿reminiscencia de Jung? Probablemente. Pero al fin y al cabo uno y otro forman parte de esta misma memoria que ellos describen, memoria de la cual formamos parte todos los que escribimos acerca de ella.

Pero ¿qué ha sucedido con la historia? Obviamente a la historia misma no le ha sucedido nada. Nos pasa algo a los hombres que la hacemos, la rememoramos en cada uno de nuestros actos. Todo el pasado, por lo menos de manera latente, es actual.

No he respondido a la pregunta inicial. No he tratado de precisar todavía, como parecería corresponder hacerlo, en qué consiste la palabra «conocimiento» cuando lo referimos a la poesía. Sin embargo, se ha esbozado ya, en lo que hasta aquí se ha escrito, cierta vaga respuesta. Sin memoria no habría conocimiento y, sobre todo, no habría presencia, no habría lo que en alguna ocasión quise llamar «sentido de la presencia». Por lo demás, la memoria suele manifestarse bajo la especie de imágenes y las imágenes son por lo menos parte —no la totalidad— de un posible conocimiento poético.

2) La historia del pensamiento de Occidente es, a partir del siglo XIV —hay antecedentes algo más antiguos— la historia de una progresiva escisión a su vez progresivamente agravada. Cuando Guillermo de Occam funda el nominalismo moderno —nominalismo que ya, en forma primaria, había existido en el siglo XII— piensa que el conocimiento humano es de dos tipos: por una parte, el conocimiento mediante la experiencia para referirnos a la cual poseemos un lenguaje de conceptos arbitrarios y útiles: nombres que nos permiten, mediante una suerte de pacto no consciente, sugerir una realidad de la cual los conceptos surjan sin alcanzar nunca un valor universal; por otra parte, la fe, la experiencia religiosa que las palabras no pueden designar.

La escisión del hombre alcanza grados cada vez más definidos. Unos insisten en el dominio de la naturaleza —tal es el caso de Francis Bacon— e inician la idea de que el progreso científico y técnico tendrá que conducir a la felicidad de la *Nueva Atlántida*. Bacon simboliza el comienzo de las doctrinas del progreso, un progreso que, naturalmente, implica un género de conocimiento: el conocimiento científico fundado en la experiencia. «La naturaleza —escribe Bacon epigramáticamente— para ser gobernada debe ser obedecida». No podemos dudar de la riqueza imaginativa y espiritual de Descartes cuando sabemos que en los sueños que soñó en una noche de 1619 y que él mismo interpretó durante el sueño situaba a la poesía como una sabiduría superior a la del filósofo. Pero en el *Discurso del método* se limita a la razón pura para crear un sistema racional del mundo del cual se excluye la fe —materia para los teólogos— y del cual se excluyen también el sentimiento y la imaginación poética. Descartes nos dice tan sólo: *J'étais amoureux de la poésie*. Pero este amor, sin duda muy vivo e intenso, no se manifiesta en su obra.

Ha nacido doblemente —Bacon, Descartes— el conocimiento científico. Apenas es necesario repetir: se ha escrito y reescrito,

dicho y re-dicho que la ciencia es uno de los pocos grandes descubrimientos del hombre. Nadie lo duda. Se ha dicho menos que el hombre ha quedado dividido y que —caso Descartes— ha disminuido el valor de las emociones, las creencias, que —nuevamente caso Descartes— parecen hacerse experiencia privada.

La división de la persona es todavía más clara en Kant. Kant, a quien no podemos nunca dejar de admirar —es de los filósofos verdaderamente admirables—, pero a quien debemos también criticar. Si la razón pura nos permite conocer y nos proporciona las condiciones necesarias y universales para el conocimiento científico, la razón práctica nada tiene que ver con el conocimiento. Por una parte, la ciencia que excluye a la metafísica; por otra, los valores morales que se fundan en tres hipótesis —tres postulados los llamaba Kant—: la libertad, la inmortalidad, la existencia de Dios. Pero en Kant la división de los hombres se triplica. En efecto, además del conocimiento científico, además de la moral, existe —*Crítica del juicio*— otro modo orgánico de ser: el del juicio de gusto y el de lo vital, ambos con deseos de universalidad; ambos, de hecho, contingentes. Tres círculos que no se tocan: el del conocimiento —reducido a ciencia—, el del valor, el del arte y la vida. No hay duda: Hegel intentó una síntesis donde pudiera englobarse la realidad toda, incluso la totalidad de las filosofías del pasado como «momentos» del nuevo sistema. Hegel afirma: «Todo lo real es racional; todo lo racional es real». Dice también: «Quien quiera ver el mundo racional lo verá racional». Así al querer creer que la razón es dueña y señora del mundo, Hegel peca por exceso; la totalidad del hombre y del universo se explican ahora por la razón absoluta; razón englobadora que preside la filosofía. Acabo de escribir, no sin riesgo, que Hegel «quiere creer» —los términos son de James y de Unamuno— en una razón universal. Si así lo he escrito es porque muchos aspectos de su filosofía parecen escapar a las mallas de la razón universal y dinámica que Hegel propone.

De hecho, en la filosofía de Hegel es más importante el espíritu *(Geist)* que la razón *(Vernunft)*. Para referirse al espíritu Hegel se ve obligado a emplear metáforas, paradojas, lenguaje poético. ¿No subsiste en Hegel la herencia del misticismo alemán?; ¿no sostenía Hegel que Meister Eckhart fue el héroe del pensamiento especulativo? ¿Y no es indicativo que Eckhart escribiera en el *Sermón del día de los inocentes:* «La más alta forma del conocer y del ver es el conocer y el ver, el desconocer y el no ver»? La mística nos sitúa frente a lo apenas decible. También Hegel tiene que emplear, nada menos que en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas,* esta frase

programática y no especialmente racional: «Que el espíritu se reconozca a sí mismo en todo lo que está en el cielo y sobre la tierra». El Hegel maduro conserva muchas huellas del Hegel religioso de los escritos de juventud.

Pero volvamos a la intención de Hegel: se trata de racionalizar la realidad toda, de lo inanimado a la Idea, de la vida al arte, de la sociedad a la religión, de la psicología a la historia. Este acento puesto en la razón desbalancea el sentido de la vida humana. El hombre no es puramente razón: es ser y valer, odio y amor, simpatía y diferencia. Razón *(logos),* sin duda; pero también, como lo pensaba Platón, *Eros* y aun, platónicamente, Mito.

A partir de Hegel, una vez desgajado el sistema por «caballeros de la fe» (Kierkegaard) o por jóvenes hegelianos (Feuerbach, Ruge, y, naturalmente, Marx) se acentúa la división humana. Esta división, que se convierte en desazón, podrá encontrarse en los nihilistas rusos, en Stirner y, sobre todo, en Nietzsche.

«Vivo sin paz y sin descanso entre sobresaltos continuos» (Job 3, 26), puede decir el hombre contemporáneo con Job. Sobresaltos que pertenecen a la naturaleza humana misma pero que acaso la partición del hombre moderno y contemporáneo ha acentuado. Job —salvo al final del libro, momento en el que pierde su armonía, al convertirse Job en hombre salvación—, coincidiría con Nietzsche cuando éste afirma que el hombre es una mezcla de fantasma y de planta y, sobre todo, cuando escribe —*Así habló Zaratustra*—: el desierto está creciendo.

Uno de los resultados de esta escisión humana conduce al tan traído y llevado problema de la muerte de Dios. No quiero repetir lo que ya he escrito en otra parte[2]. Muerto Dios, el hombre moderno y contemporáneo quiere sustituirlo —involuntariamente acaso— por entes de esta tierra: la filosofía, el progreso, la ciencia, el arte, la humanidad... Pero querer que lo finito sea infinito, querer, como lo quiere Feuerbach al reducir la teología a antropología, que el único Dios del hombre sea el hombre mismo —hombre, es decir, especie humana—; querer, como Feuerbach, que el hombre sea infinito en bondad, amor, razón, es una imposibilidad vital. Hacer absoluto lo que está en el corazón de lo relativo es una idolatría; idolatría que sería solamente un error si no fuera, en realidad, atroz

2. Puede verse mi libro *El desarrollo y las crisis de la filosofía occidental,* Alianza, Madrid, 1975. Debe verse Henri de Lubac, *Le drame de l'humanisme athée.* Un libro reciente toca con novedad el tema: Hans Küng, *Ser cristiano,* Cristiandad, Madrid, 1976; Trotta, Madrid, 1996.

porque de hecho esta idolatría ha conducido, bien lo sabemos, a los muchos y diversos «universos concentracionarios». ¿En qué sentido estas idolatrías están ligadas a la escisión del hombre? Una respuesta detallada sería demasiado laboriosa para el propósito de estas páginas. Baste una respuesta de orden general: al perder su centro, al perder su armonía, el hombre busca toda la realidad en parte de la realidad. Esta búsqueda parcial que se quiere total acentúa y absolutiza una parte del hombre, de un hombre muy precisamente enajenado, «aislado» o «separado», por decirlo con Hegel.

No son ajenos a este intento de sustitución los poetas: Mallarmé —hay que repetirlo— es el caso más claro de semejante actitud. En su poesía, hermosa como es, se trata de «abolir» el mundo —de hecho, de abolir los dos grandes libros: el del Mundo y el de las Escrituras—. Pero Mallarmé se da cuenta de que semejante abolición es imposible. Acaba por triunfar el azar de *Un coup de dés,* donde sabemos que el hombre es «sólo una constelación»; acaba por triunfar la duda en este Hamlet que Mallarmé describe —poetiza, teatraliza— en *Igitur.*

Pero volveremos a la poesía de nuestros días[3]. Quisiera, aunque brevemente, referirme a un movimiento que sólo he citado de pasada: el Romanticismo.

3) Es prácticamente imposible añadir nada nuevo acerca de un movimiento tan estudiado y tantas veces descrito e interpretado: de Madame de Stäel a Albert Béguin, de Reymont a Paz, de Victor Hugo y de los románticos mismos a Eliot... Inútil citar más nombres[4].

La referencia al Romanticismo es inevitable porque, en parte, todavía somos románticos y, de manera específica, fueron herederos del verdadero Romanticismo los simbolistas, los modernistas de Hispanoamérica y España y, en muy buena medida —por ejemplo en la idea de la unión de los opuestos dentro del inconsciente—, los surrealistas.

El Romanticismo, cuyas ideas centrales se esbozaban ya en este anti-progresista que fue J.-J. Rousseau, es una revolución. Su esencia, en aquellos países en que primeramente surge —Alemania, des-

3. Al fin y al cabo este capítulo habrá de remitirnos al estudio del conocimiento (y el des-conocimiento) en tres grandes poetas de hoy: Borges, Lezama Lima, Paz.

4. Me han sido de especial utilidad Albert Béeguin, *El alma romántica y el sueño,* y Jacques Barzun, *Classic, Romantic and Modern.*

pués Inglaterra—, es, en sus inicios, una rebelión de las pasiones: así el *Sturm und Drang*, movimiento al cual fue adicto el joven Goethe.

Revolucionario, el Romanticismo lo es a veces en la práctica —el caso más claro es el de Byron; no es olvidable Hugo—. Pero muchos poetas románticos empiezan por ser revolucionarios para desilusionarse, después, de la revolución —caso típico: Wordsworth[5].

A estos y otros casos habría que añadir el modo de pensamiento que es propio de Hegel: Hegel, en sus años de Berna (1793-1796), preconiza una filosofía del amor universal y hace resaltar muy claramente sus ideas revolucionarias. A Hegel podría aplicarse la frase de su contemporáneo amigo-enemigo Schelling: «La revolución será hecha por la filosofía»[6]. Pero Hegel se volvió tradicionalista en su madurez y en las cátedras alemanas. Cabe aquí una pregunta: ¿puede decirse que Hegel fuera romántico? Sí, y en dos sentidos: si el romántico es el que se entrega al espíritu al pensar que éste es más real que la realidad que vagamente solemos llamar «real», Hegel es un romántico: toda su filosofía conduce a la plenaria realización del hombre en el espíritu absoluto (arte, religión, filosofía). Pero «Romanticismo» significa también, como claramente lo ha visto Jacques Barzun, acción; el Romanticismo es una filosofía del movimiento y la dialéctica de Hegel es el sistema lógico que permite precisamente ver el mundo en acción y aun los conceptos mismos como conceptos, por así decirlo, activos. Hegel, en efecto, coincide con una idea-clave de Goethe: «En el principio era la acción».

En un extremo del Romanticismo, el movimiento, la historia, el cambio; en el otro extremo, la revelación religiosa, especialmente presente en los sueños, que podemos simbolizar, para no citar más nombres, en Novalis, y sobre todo en aquel *Heinrich von Oftenlingen* que anda en busca de la «flor azul» del espíritu.

Para mi propósito, sin embargo, me interesa especialmente uno de los grandes románticos y tal vez el más alto teórico del Romanticismo. Pocos, como Coleridge, supieron unir, conocer, poetizar y actuar. Coleridge emprende, a lo largo de su admirable *Biographia literaria,* muchas veces en polémica con Wordsworth, una defensa e ilustración de la Imaginación (así destaca la palabra).

5. Sobre esta reacción de algunos románticos hay que leer Octavio Paz, *Los hijos del limo.*

6. Citado por H. S. Harris, *Hegel's Development, Toward the Sunlight (1770-1801),* Clarendon Press, Oxford, 1972. El libro es excepcional y, a mi modo de ver, lo más lúcido que se ha escrito acerca del «joven» Hegel.

Formado en la tradición clásica —el amor a Grecia es común a todos los grandes románticos sin excepción—, Coleridge aprende griego, latín y lo que él llama «un hebreo tolerable». En un tono narrativo que le es muy propio desarrolla, entre meandros y comentarios, sus ideas más originales. Vayamos al meollo del asunto.

En una distinción ya famosa Coleridge establece una clara diferencia entre Imaginación (*Imagination*) y Fantasía *(Fancy)*. Ambas palabras pueden tener, en la vida cotidiana, un significado paralelo; ambas, en sus orígenes, significan prácticamente lo mismo. Pero, escribe Coleridge: «Existe en todas las sociedades cierto sentido común colectivo e inconsciente que procede a desinonimizar las palabras» *(Biographia literaria*, XII). Este inconsciente colectivo —¿semejante al lenguaje de los pueblos de Herder?; ¿semejante a la historia universal eterna de Vico?— hace que la Fantasía, ya desinonimizada de la imaginación, remita a los «agregados» a las «sensaciones». La Imaginación, por su parte, *penetra* —el término, como veremos, es importante— en los fundamentos de las cosas; es decir, *conoce*. Escribe Coleridge:

> Considero a la Imaginación como primaria o como secundaria. La Imaginación primaria es el poder y el agente primero de toda percepción humana y constituye una suerte de repetición, en el alma humana finita, del acto eterno de la creación en el infinito Yo soy *(Biographia literaria, XIII)*.

No interesan aquí las posibles filiaciones kantianas en el pensamiento de Coleridge. Por lo demás, percibo entre uno y otro más diferencias que semejanzas. Lo que aquí importa es que la poesía es conocimiento, y conocer es, para Coleridge, crear, es decir, en una primera etapa, «disolver» y «disipar» y, en una segunda etapa definitiva, verdaderamente crear. No es otro el sentido de lo que Coleridge ha llamado «Imaginación primaria».

Acción y contemplación, creación y sueño. ¿Hay que recordar que *Kublai Kahn* fue totalmente concebido en sueños?

Lo esencial es que Coleridge, más claramente que otros románticos, identifica creación, Imaginación y conocimiento. Evita así cierto desbalanceo que de hecho se presenta entre los románticos con harta frecuencia: un desbalanceo hacia lo irracional —nuevamente, el hombre dividido se inclina hacia una de sus facultades— que ya estaba presente en el Rousseau de los *Discursos,* de las *Rêveries,* del *Émile,* desbalanceo que será el fundamento mismo de Nietzsche, Rimbaud, Lautréamont.

4) La poesía contemporánea puede parecer —de hecho no lo es— caótica. El poeta contemporáneo sabe, sin embargo, que no puede ser aquel Dios que —no sin humildad y orgullo— buscaba Mallarmé y acaso buscaba también Flaubert cuando decía: *Je n'écris que des phrases parfaites.*

El desarrollo de la poesía contemporánea conduce, cada vez más, a una suerte de subjetivización. Los poetas del siglo XX escasamente parecen remitir a referentes precisos: grandes novelas tienden a ser poéticas —*À la recherche du temps perdu, Ulises, Finnegan's Wake*, por sólo citar tres ejemplos ejemplares—. Por otra parte, los poetas (Eliot, García Lorca, Huidobro, Gorostiza, Paz...) escriben poemas extensos. Novelistas y poetas parecen hoy en día poseedores de lo que me gusta llamar épica de la subjetividad.

Pero en este caso, si la poesía —y la novela— se han hecho más subjetivas, ¿podemos todavía hablar de conocimiento?

Quisiera, antes de responder a la pregunta, modificar una idea que ya se ha hecho hábito entre los críticos. La poesía de hoy no es, o no es siempre, más subjetiva que las de otras épocas. En el caso de Joyce se ha podido demostrar que parte de su obra más difícil, además de remitirnos a Dublín o al eterno retorno, nos remite principalmente a dos tradiciones irlandesas. La demostración ha sido hecha por Frances M. Boldereff *(Reading «Finnegan's Wake»);* las tradiciones son: 1) la de la antigua poesía de Irlanda que entrañaba doce años de estudio para llegar a ser el *Ollave*, el maestro; 2) las estrictísimas reglas poéticas que implicaba el *rethoncus sermo* introducido por san Patricio o por sus discípulos. Es probable —es casi seguro— que podríamos encontrar referentes concretos abundantes en Eliot, en Claudel y, sin duda, en García Lorca, Lezama Lima, Octavio Paz.

Es un hecho: la carga subjetiva es más poderosa en la poesía contemporánea que en la poesía clásica. Pero subjetividad no es —puede no ser— signo de aislamiento. La subjetividad es relación y es contacto. Lo digo con Kierkegaard: «Hay que ser objetivo consigo mismo y subjetivo con los demás» *(Diarios)*. ¿No es la poesía relación intersubjetiva, no es *religatio*? Y si esta relación es auténtica (con los «otros» con el «Otro»), es una relación amorosa. La cita de Kierkegaard no pretende sino definir, en términos modernos, la antigua *agape,* la antigua *caritas*. Y si la intersubjetividad es profunda, el poema contemporáneo permite un conocimiento a la vez más hondo y también más matizado de los demás hombres, del mundo, de la «otredad».

El filósofo; el poeta. Ambos se preocupan por las grandes inte-

rrogaciones de esta vida —acaso de otra vida—. Ambos pueden emplear tanto conceptos como imágenes. No olvidemos esta cascada de argumentos que Platón presenta en el *Parménides* para autocriticarse. Lo que al final nos queda es indecible; no olvidemos tampoco que el *Parménides* y el *Timeo* fueron los diálogos que más influyeron en la mística neoplatónica de Plotino y sus discípulos. La diferencia más importante entre el concepto lógico y el concepto metafísico o poético es que el primero puede denotar; el segundo —al borde siempre de lo indecible— suele connotar. Imagen y concepto son aproximaciones a una realidad superior, a-histórica, trans-histórica o eterna. Poeta y metafísico pueden sugerir esta realidad; para hacerlo —digámoslo con Paz (el poeta y, podría añadirse, el metafísico, el místico)— busca «las peras del olmo».

5) Pero insisto: ¿debe afirmarse que la poesía sea un modo de conocimiento? La respuesta ha de ser afirmativa y la afirmación nos proporciona en este caso lo que se llamó, en la Edad Media, una «persuasión probable». Lo es, por lo menos, por tres razones:

a) Mediante la palabra el poeta, como la obra de arte, nos sitúa en el lenguaje que se enuncia de manera indicativa. Mediante palabras, ritmos, cantos, ritos, sentimientos, imágenes, conceptos, el poeta dice justamente aquello que necesita de nuestra atención mayor: vida, muerte, amor, inmortalidad, divinidad: la poesía es siempre religiosa. En este sentido es admirable el epígrafe que Dylan Thomas escribió al principio de sus *Collected Poems*. Escribe Thomas:

> Alguna vez leí acerca de un pastor quien, al preguntársele por qué hacía ejercicios rituales dirigidos a la luna para así proteger sus rebaños, contestó: «Sería un tonto si no lo hiciera». Estos poemas, con todas sus crudezas, sus dudas y confusiones, están escritos por amor al Hombre y en elogio de Dios y yo sería un verdadero tonto si así no fuera.

La poesía es, así, conocimiento que nos ata a los otros y nos permite —cada poema puede ser leído, matizadamente, de manera distinta por distintos lectores atentos— entrar en contacto por medio de semejanzas —sin ellas el poema sera ininteligible— y diferencias —sin ellas el poema carecería de vida y de vitalidad.

b) Sabemos que el poeta re-crea el lenguaje —puede, de hecho, hacerlo el pueblo; de ahí que García Lorca haga notar el valor metafórico de las expresiones «populares». El poeta sostiene el lenguaje y vuelve a darle sentido. Digámoslo con Heidegger:

> Cantar y pensar son los dos troncos vecinos del acto poético.
> Nacen del Ser y se elevan hasta la Verdad.
>
> *(La experiencia del pensamiento)*

¿No es este cantar y pensar —también la poesía es reflexiva— una forma de conocer la Palabra por medio de las palabras?

c) Quiero recordar algo olvidado de puro sabido. Conocer, en el Antiguo Testamento, es tener relación sexual, carnal. Conocer es *penetrar* (como conocer mediante la Imaginación era *penetrar,* en Coleridge). Es también intuir, palabra que en sus orígenes también significaba, precisamente, penetración. El conocimiento poético es tanto conocimiento corporal como espiritual. Lo digo con Mounier: el hombre «no es alma ni es cuerpo; es totalmente alma y totalmente cuerpo» (*El personalismo*). No es otra la idea de persona. El poema es el vehículo que permite que las personas entren en contacto vital y espiritual (vital, casi carnal en algunos poetas, entre ellos Lezama Lima).

Podría objetarse en este punto que el poeta procede únicamente mediante emociones. La idea es falaz. Pienso como Borges que el poema nace de una emoción para convertirse en una construcción. Concuerdo, más precisamente, con Henri Bergson —este gran hombre injustamente algo olvidado— en *Las dos fuentes de la moral y la religión*: las emociones tienen su lógica. Algunas de ellas proceden de ideas y son, naturalmente, pobres; otras crean ideas y son, naturalmente, el motor y el movimiento mismo de la reflexión; la emoción creadora hace que nuestro lenguaje verdaderamente hable. Todos sabemos que el paisaje de Provenza es otro después de que lo pintó Cézanne; lo mismo sucede en el caso de la poesía: el *Ulises* de Joyce descubre a otro Ulises; la *Anábasis* de St. John Perse nos revela otra anábasis, muy distinta de la de Jenofonte.

Dos niveles: entender el poema mediante una lectura personal que si es profunda podrá muchas veces descubrir en el poema lo que el poeta mismo a veces ignoraba haber escrito; entender *mediante* el poema, es decir, referirnos, también matizadamente, al sentido de la vida, al sentido del universo, y, en última instancia, pensar como Dylan Thomas: *I would be a damned fool if I didn't.* Tal es la presencia del sentido; tal es el sentido de la presencia.

ESTÉTICA Y RELIGIÓN

José A. Zamora

El proceso de diferenciación de las distintas esferas de valor —religión, arte, moral, derecho, ciencia...— que caracteriza a la Modernidad va unido a la progresiva emancipación de determinados ámbitos vitales del control directo de las instituciones religiosas. Si en los siglos XII y XIII el contenido de la casi totalidad de las obras de arte era de carácter religioso, en el siglo XX quizás no alcance el cinco por ciento (cf. Mertin, 1998, 31). Lo paradójico de este proceso de emancipación que afecta al arte es que precisamente a través suyo se hace posible una relación de competencia entre el arte y la religión por lo que respecta a las formas extraordinarias de experiencia, a una interpretación de la realidad alternativa a la dominante de la ciencia, a los deseos de autorrealización individuales, a la protesta frente a la realidad contradictoria y dolorosa, a la transgresión de límites e incluso a la relación con lo numinoso/divino. La emancipación del arte permite una forma de sacralización o de asimilación a lo religioso distinta de la mera supeditación o funcionalización al contexto religioso. El arte se puede ofrecer como sustituto de la religión y pretender heredarla. Es lo que observa M. Weber en su *Zwischenbetrachtung*: el arte «asume la función de una salvación intramundana, da igual como se interprete, de lo cotidiano y, sobre todo, también de la presión creciente del racionalismo teórico y práctico. Pero con esa pretensión entra en competencia con la religión salvífica» (Weber, 1920, 555). Así, pues, cuando se habla de secularización para tematizar la relación entre Modernidad y religión, habría que tener en cuenta el carácter polisémico y ambiguo de ese concepto: por un lado, emancipación,

autoafirmación y autonomía, por otro, traslación simbólica, herencia, apropiación (cf. Amengual, 1996, 57 ss.)—. Esto vale de modo especial para el arte.

Esta sobrecarga teológica del arte en la Modernidad tiene su fundamento en las analogías indiscutibles entre la experiencia estética y la religiosa: desde la ausencia de interés hasta la búsqueda de dicha y plenitud, pasando por la manera peculiar de trato con la realidad, su necesaria relación no exenta de tensión con el discurso teórico o la experiencia ética, su singular equilibrio entre distancia y compromiso con lo real, la común irritación por el dolor, etc. (cf. Gräb, 1998; Colomer, 1992, 24 ss.). Si arrojamos una mirada a la historia de la estética no es difícil reconocer una serie de *topoi* religiosos como la *unio mystica* (cf. Herrmann, 1998) o la *visio Dei beatifica* (cf. Rentsch, 1998) que han tenido acogida en la reflexión filosófica sobre lo estético. La reconstrucción que se hace en estas páginas ha escogido un referente posiblemente discutible: el problema del sufrimiento o, para decirlo en términos de la tradición filosófica, el problema de la teodicea. Este hilo conductor, una veces claramente presente, otras más bien implícito a la argumentación, permite percibir las analogías entre el discurso ontoteológico occidental y su carácter afirmativo, por un lado, y la reflexión estética y las pretensiones de heredarlo tras su hundimiento o continuarlo con otros medios, por otro. Pero también permite captar los intentos de heredar en el arte los potenciales críticos y de protesta inherentes a las tradiciones religiosas. Los autores que son abordados representan una elección en la que no pocos encontrarán olvidos imperdonables. En todo caso, no pretende ser exhaustiva y está al servicio del desentrañamiento de una relación verdaderamente apasionante en la historia de Occidente entre estética y religión.

I. METAFÍSICA DE LA BELLEZA E IDEA DE DIOS

Como es conocido, Platón pretendía expulsar el arte de la *polis*. Su obra *Politeia* (sobre todo los libros tercero y décimo) es uno de los escritos filosóficos más polémicos contra el arte. El vínculo entre éste, la percepción sensible y la *doxa* le hacen perder toda pretensión en relación con lo verdaderamente importante: el saber riguroso de la verdad. La diferenciación platónica entre los conceptos *eîdos* y *eídolon* apunta a una separación del conocimiento verdadero de la producción de imágenes, que no son sino reproducciones,

malas imitaciones engañosas de los objetos, que a su vez no son más que apariencias de lo verdaderamente real (cf. Cassirer, 1924). Las artes que reproducen la apariencia perceptible del mundo ideal y verdadero son creadoras de ilusiones. Éste es uno de los motivos de la particular cruzada de Platón contra los poetas.

La desmitologización del poeta-teólogo se sostiene en la identificación de la obra de arte como obra humana y de la mímesis como la esencia del procedimiento artístico. La verdad del mito, de la que se hacen portavoces los poetas, se vuelve falsedad cuando es percibida de modo estético, cuando es sometida al procedimiento de la mímesis. Sólo desprovisto de toda pretensión de manifestar al ser, sólo como adorno de la vida en la ciudad o como alabanza de los dioses y de los que detentan el poder, tiene cabida el arte en la misma. Y, aunque no es desdeñable como instrumento educativo para la etapa juvenil o para los guerreros y auxiliares, incapaces por la edad o de por vida de alcanzar el saber riguroso de la *episteme*, en todo caso, ha de someterse a control y censura, pues su fuerza para entusiasmar y su capacidad de impresionar junto a su tendencia a la figuración engañosa lo hacen especialmente peligroso. Con todo, como señala Rohrmoser, la razón profunda de este esfuerzo desmitificador no es sólo de carácter político, también tiene que ver con el problema del mal y con la forma en que la poesía mítica involucra a los dioses en él, atribuyéndoles la determinación de todo cuanto ocurre, frente a lo que Platón quiere hacer valer la responsabilidad exclusiva de los seres humanos (Rohrmoser, 555). Éste es el motivo de que la teología poética, degenerada en pura estimulación de los sentidos, deba ser desenmascarada como autoalienación estética.

Diferente suerte corre en el *Timaios* la arquitectura, pues ella permite al hombre reconocer por medio del plan de construcción el orden y la medida con que está construido el mundo siguiendo el modelo de las ideas eternas. La belleza tiene que ver con ese orden y con las formas geométricas, por eso la competencia última en el acceso a la belleza la tiene el pensamiento y no los sentidos. La manera como el arte se acerca a las formas, que son las que permiten a los objetos participar del orden y la belleza del cosmos, intentando crear una imagen más o menos aproximada de las mismas, conduce inevitablemente a sucumbir a las apariencias engañosas. Por así decirlo, Platón exige tanto del arte, que toda realización artística concreta no puede resistir el juicio y se convierte en blanco de la crítica más vehemente. La belleza de las cosas que llamamos bellas sólo es concebible desde la idea de belleza que existe inde-

pendiente de ellas. Y sus propiedades son el orden, la medida y la simetría.

Así, pues, en los comienzos de la reflexión estética metafísica de la belleza y teoría del arte toman caminos divergentes. La belleza se convierte en una propiedad del ser y el arte ha de subordinarse al conocimiento de ese ser, aunque, incluso subordinándose, sus posibilidades son más bien reducidas. La relación entre belleza y orden, equilibrio, armonía, proporción, medida, etc., se percibe en primer lugar en el cosmos, en las cosas de la naturaleza. Los artistas, por el contrario, aunque no sean denostados al modo como hace Platón, serán considerados meros artesanos que trabajan ateniéndose a reglas dadas. Mientras la belleza es identificada con lo absoluto, como hace Plotino, e incluso reconocida en las formas por las que la naturaleza participa de su origen, sólo la contemplación interior permite al alma tener acceso a su idea. Cualquier plasmación artística la desfigura. El déficit de las objetivaciones artísticas es insuperable (Lukács, 1975, 164 s.).

En continuidad con este planteamiento, el pensamiento estético medieval girará en torno a Dios y muy secundariamente en torno al arte. Si la belleza es el resplandor del orden armónico del cosmos, la causa de ese orden ha de poseer la belleza en grado sumo. Al ser por antonomasia pertenecen, pues, de modo pleno las tres propiedades transcendentales (*verum*, *bonum* y *pulchrum*), que se comunican por participación a los seres creados. Todo ser, por el mero hecho de ser, posee belleza, como afirma Agustín en *De genesi contra Manichaeos* (I, 16, 25-26). La metáfora de la luz adquiere un papel clave en la presentación de la participación de lo bello creado en la belleza del creador, ya que lo primero no es más que el reflejo en los seres creados de la belleza irradiada por la fuente inagotable que les da el ser. Atributo fundamental de la belleza, junto a la proporción y la perfección, será, pues, la *claridad* (Tomás de Aquino, *Summa theol.* I, 39, 8). Pero esta ontología de lo bello arroja una cuestión de innegable importancia. Si el fundamento de la belleza es el ser, habrá que atribuir belleza también a las cosas feas. ¿No conduce esto a una contradicción insuperable?

Parece como si estuviéramos enfrentados a dos cosas diferentes: la belleza como propiedad de los seres por participación en el ser de Dios y la belleza que tiene reflejo en el placer de la percepción sensible de dichos seres. Sólo desde esa diferenciación es comprensible que se pueda hablar de la belleza de las cosas percibidas como feas. Así, pues, existe una belleza que tiene que ver con el conjunto del cosmos y su carácter de creación divina y no con la apariencia

de los objetos particulares, apariencia que no menoscaba su pertinencia en el orden del ser: nada de lo creado carece de sentido en el conjunto de la creación. Pero, es más, la metáfora del mundo como «obra de arte» de un Dios *artifex* recibe un giro sorprendente en relación precisamente con aquello que con su existencia particular parece contradecir el orden, la armonía y el equilibrio, y tanto más sorprendente si tenemos en cuenta la unidad de los transcendentales, de lo verdadero, lo bueno y lo bello.

La respuesta que la doctrina agustiniana del pecado original da a la cuestión de la teodicea, es decir, su intento de desresponsabilizar a Dios en relación con la existencia del mal atribuyéndolo a la libertad humana, necesita ser complementada como una especie de justificación estética del mismo, si no se quiere favorecer un voluntarismo divino incomprensible en la creación de un ser humano capaz del mal: los fallos y las faltas del mundo creado, a través del contraste con sus opuestos, no hacen sino aumentar la belleza del conjunto (Agustín, *De civ. Dei* XI, 18). Quizás contemplados en su particularidad los males podrán parecer desagradables y espantosos, pero quedan justificados en relación con la belleza del mundo como totalidad. Evidentemente, no es que la facticidad del mal haya sido prevista o querida en aras de la belleza del cosmos, pero una vez que ha tenido lugar, contribuye a dicha belleza global según la previsión divina. La creación aparece así como una obra de arte total, no sólo a pesar de, sino a través de los males particulares que encontramos en ella. La fórmula de Buenaventura, por conocida no menos sorprendente, lo expresa de modo incomparable: *malum auget decorum in universo* (cf. Hübener, 1985, 110-132).

II. EMANCIPACIÓN DEL ARTE Y TEODICEA: EL CAMINO HACIA LA ESTÉTICA MODERNA

Si se consideran de modo general el Renacimiento y el Barroco como presupuestos y condición de posibilidad de la Modernidad, esto vale también para la estética moderna, aunque nos encontremos con una aportación ciertamente diferente en cada caso. Si bien la teoría estética sigue en parte anclada en los fundamentos establecidos por la Antigüedad y la Edad Media, el arte comienza en el Renacimiento un proceso irreversible de emancipación del contexto religioso. Las causas sociales, económicas y políticas son de sobra conocidas. Los signos de esa emancipación merecen ser mencionados. Ya no se explora la belleza perceptible en tanto que es

indicación de una belleza invisible y superior. Es ella la que interesa por sí misma. También la figura del artista comienza a adquirir perfil propio frente a la obra producida y su funcionalización religiosa. Se percibe en el acto creador del artista el origen de la obra y se dan los primer pasos hacia el reconocimiento del «genio» creativo. La búsqueda de una sobria representación de la realidad empírica convierte a la naturaleza en instancia última, sin necesidad de recurrir a otras legitimaciones religiosas o metafísicas.

La aparición de la perspectiva tiene un efecto aparentemente paradójico, pues si bien permite pintar paisajes, retratos o naturalezas muertas tal como se cree verlas en la realidad, también permite la toma de conciencia del punto de vista individualista sobre los objetos. El resultado es la progresiva emancipación respecto a contenidos previamente dados por los mitos o la religión o, al menos, junto a esos contenidos es posible buscar una fidelidad natural con lo representado y, al mismo tiempo, imprimir un sello individual a la representación. El código comunicativo, el «lenguaje plástico», se separa del contenido del mensaje, de modo que dicho contenido deja de ser el fundamento exclusivo del juicio del observador, que considera también la forma, es decir, la manera de representar el contenido. *Cómo* se representa algo significa más que *aquello* que se representa.

Por otro lado, el Barroco aparece como una época llena de contrastes en todos los sentidos. Frente al frío racionalismo que domina en la filosofía, el arte recurre al *pathos* exaltado, apela a la fantasía o al sentimiento. Movimiento y dinámica conviven con la inclinación hacia las naturalezas muertas y la quietud. La seductora apariencia lo mismo puede apuntar a las verdades más elevadas que se presentan en ella, que ser advertencia de la melancólica caducidad de las apariencias terrenales. El arte se hace vehículo de la parte oscura, de las dubitaciones e irritaciones de los hombres, de su pertenencia a una naturaleza herida por el estigma de la caducidad. Esta naturaleza ya no es un frío objeto que reproducir y representar, de modo que el sujeto afirma su espontaneidad frente a la realidad percibida por los sentidos, una espontaneidad creadora sublimada hasta convertirla en genialidad de origen divino.

Pero este proceso de emancipación del arte se encuentra en la reflexión filosófica con la pervivencia de una metafísica de la belleza muy vinculada a la teodicea. Y será a través de ella como ha de recibir el arte una revalorización que permita, llegado el momento, elaborar la estética como filosofía del arte.

En el mejor de los mundos posibles leibniziano no sólo los

males físicos o morales, consecuencia del insuperable mal metafísico, se convierten en medios del mejor fin en el orden global, también la fealdad de las criaturas imperfectas se convierte en medio para la mayor belleza del todo. Esta figura argumentativa nos resulta ya conocida. Se trata de la justificación estética de Dios usada en la Edad Media: el contraste entre lo bello y lo feo particular aumenta la belleza global del mundo. Dicha belleza se corresponde con la mayor de las armonías posibles con que Dios ha creado el cosmos. Pero ese orden y esa belleza no pueden ser reconocidos en los fragmentos de ese cosmos, sino sólo en la totalidad (*Essais de Théodicée* § 134, p. 188). Y la perspectiva que permite su contemplación es la que únicamente Dios posee. Sólo Dios puede abarcar con su mirada el todo. A los seres humanos racionales les queda el camino del entendimiento para alcanzar lo que no está dado a su intuición.

Precisamente de «intuición estética» nos habla Shaftesbury, un autor de gran significación en el origen de la estética moderna y profundamente influenciado por Leibniz, con quien comparte su concepción de un orden global justo y bueno (Shaftesbury, 1997, 49). Shaftesbury coloca en el centro de su obra la idea de producción, ya se trate de valores morales, de arte o de fe en Dios. El conocimiento no es pura recepción, sino más bien un proceso creativo de selección y conformación conscientes y las obras de arte son un estímulo a ser productivo en un sentido que afecta al conjunto de la vida del ser humano, de modo que la proclamada armonía de la naturaleza, más que una cualidad ontológica, es resultado de ese proceso de producción en el que verdad y belleza resultan inseparables. Es la experiencia estética, más que los procesos cognitivos deductivos o inductivos por los que debaten racionalistas y empiristas, la que permite tener acceso a la armonía entre el interior y exterior, entre el yo y el mundo, que comulgan en su fondo común (Andreu, 1997, 46 s.). En cuanto creación, el universo sólo se vuelve comprensible en el acto creador del sujeto, en el que actúan las mismas fuerzas que en el universo. Como señala Cassirer, «la verdad del cosmos parece traslucirse en el fenómeno de la belleza, rompe con su silencio y habla un lenguaje en que revela por completo su sentido, su verdadero logos» (Cassirer, 1972, 345).

Siendo importantísimo el paso dado por Shaftesbury, la estética moderna nacerá con Baumgarten cuando la pretensión de la teodicea de mostrar la belleza del mundo como justificación de Dios se una al concepto de arte y se eleve el estatuto de la percepción sensible atribuyéndole una función análoga a la razón. Aunque la

belleza siga definiéndose como perfección, en tanto que resulta observable por el gusto (*Metaphysica* § 662), la meta de lo estético será ahora perfeccionar el «conocimiento sensitivo» en cuanto tal, pues en esto consiste la belleza (*Aestetica* § 14). De manera que lo que caracteriza a la nueva estética es ser a la vez una reflexión sobre el arte, sobre la belleza y sobre los sentidos: «Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae» (*Aestetica* § 1) —la apostilla en alemán al texto de la lección añade «metafísica de lo bello»—. En esto estriba la aportación innovadora de Baumgarten. Para Leibniz y Wolff la intuición es algo deficiente frente al pensamiento, el peldaño más bajo en el conjunto de facultades, pero para Baumgarten, pese a la conservación del término «gnoseología inferior», el conocimiento sensitivo que caracteriza al artista es capaz de representar estéticamente algo perfecto, esto es, la belleza. Así, pues, el gusto está en condición de asumir una función análoga al juicio intelectual: decidir sobre perfección e imperfección. Existe una doble forma de juzgar sobre la perfección (que sigue asociada al orden, la armonía, la unidad del todo): por medio de un juicio del entendimiento o por medio de un juicio sensitivo, que está referido a su representación estética. Con todo, el asunto del arte, insuperable en dignidad, es desplegar ese orden, armonía y perfección para mayor gloria del creador (cf. Franke, 1975).

III. KANT: EL SENTIMIENTO DE LO SUBLIME COMO REPRESENTACIÓN DE LO IRREPRESENTABLE

El siglo XVIII no sólo conoce la aportación sumamente significativa de Shaftesbury y Baumgarten. Son muchos los autores que en la tradición del racionalismo o del empirismo realizan contribuciones importantes al debate de las cuestiones que entrarán a formar parte de la reflexión de la nueva disciplina, para la que terminará por imponerse el nombre escogido por Baumgarten: la cuestión del gusto, de la relación entre genialidad y normatividad en el arte, entre naturaleza y arte, la cuestión de los criterios de belleza y la de la relación de ésta con otras categorías como lo sublime, lo feo o lo cómico, etc. Con el ennoblecimiento y la nueva relevancia de los afectos, en el marco de la fundamentación del orden burgués y del rumbo emprendido por el empirismo y el sensualismo, experimentan una revalorización inmensa la intuición, la imaginación y la percepción sensible. En este horizonte se hace cada vez más insos-

tenible el concepto de belleza determinado metafísicamente, concepto que proviniendo de Platón había presidido en gran medida la tradición filosófica europea hasta la Ilustración.

Este nuevo horizonte obligó a Kant a una completa reelaboración del fundamento epistemológico de la metafísica y a distanciarse ya en la *Crítica de la razón pura* no sólo del nombre escogido por Baumgarten, sino también de su pretensión de elaborar una ciencia del gusto estético (*KrV* A, 21/B, 36, nota). En comparación con las ciencias modernas y con la filosofía teórica crítica, los juicios estéticos sobre lo bello y lo sublime no pueden transmitir ningún conocimiento vinculante. Con la separación entre estética transcendental —teoría del conocimiento— y crítica estética del gusto no sólo se distancia Kant de la continuidad escalonada entre sensibilidad y entendimiento que defiende el racionalismo de Leibniz y Wolff y la estética de Baumgarten, sino también de que la belleza pueda ser conmensurable al concepto y la teoría. Tampoco es esperable ni necesaria una fundamentación de la moral por medio de juicios estéticos. La esfera estética queda completamente separada de los ámbitos teórico y moral. Sin embargo, el ideal de lo bello y lo sublime es considerado por Kant un símbolo de lo moral (*KU* § 59, A, 254/B, 258). Es más, las ideas estéticas son un complemento de las ideas de la razón (*KU* § 49, A, 190/B, 193), de modo que el juicio estético asume en lo bello y lo sublime la mediación de lo suprasensible después del final de la metafísica. Ciertamente que en Kant se produce una subjetivización de la estética (Gadamer, 1984, 75 ss.). Tanto en las obras de arte juzgadas como bellas como en los fenómenos naturales que nos producen el sentimiento de lo sublime lo que se celebra es la razón en sí misma y su poder sobre esos fenómenos externos. Pero no debe olvidarse que el sentimiento vital del sujeto en el juego de las facultades afectivas ha de servir de fundamento nada menos que a la mediación estética de lo suprasensible e infinito.

A diferencia del sentimiento de belleza que se basa en la unidad de imaginación y entendimiento, el sentimiento de lo sublime tiene su punto de partida en la búsqueda de unidad entre la imaginación y la razón. Sabemos que la función sintetizadora de la razón a través de las ideas transcendentales —yo, mundo y Dios— aspira a la unidad absoluta de la totalidad de la realidad, excediendo los límites del conocimiento ligado a los fenómenos. La cuestión que está en juego en la unidad entre imaginación y razón buscada en lo bello o lo sublime tiene que ver con la posibilidad de representar ideas, posibilidad excluida por el hecho de que sólo es representa-

ble aquello que pertenece al ámbito de la experiencia. El sentimiento que se produce por el contraste entre la incapacidad para la deseada y buscada representación, por un lado, y la grandeza de las ideas, por otro, el sentimiento de la superioridad del sujeto como ser de razón, es el sentimiento de lo sublime (*KU* § 27, A, 96 s./B, 97 s.). Kant habla de un «placer negativo» (*KU* § 23, A, 75/B, 76). Ese placer que sentimos ante lo absolutamente grande o ante el poder de la naturaleza no es otro que el placer que se siente por la consideración y el respeto a la autonomía del sujeto, al poder de la razón que arranca al hombre de estar a merced de la naturaleza. Quizás podría hablarse de una especie de «representación negativa» de lo infinito en el placer negativo del sentimiento de lo sublime, de una especie de representación de lo irrepresentable, que comparte con las ideas transcendentales de la razón la prohibición de atribuirle un ser propio, de reificarlo en un objeto. Es más, la búsqueda de la unidad de imaginación y razón manifiesta, como se señalaba más arriba, una analogía con la moral (cf. *KU* § 29, A, 115 /B, 116):

> En tanto que puede servir para representar la legitimidad de la acción por deber al mismo tiempo como estética, es decir, como sublime, o también como bella, sin que pierda nada de su pureza, el sentimiento moral es semejante al juicio estético y sus condiciones formales (*KU* § 29, A, 113/B, 114).

El estado de ánimo al que nos transporta la incondicionalidad del deber, que ciertamente no la fundamenta, pero sí la acompaña, es análogo al sentimiento de lo sublime. Esta analogía es posible porque tanto en el caso de lo bello como en el de lo sublime se trata de un placer desinteresado, intelectual, es decir, no condicionado empíricamente. Esta unidad entre el sentimiento de lo sublime y el sentimiento moral se produce en el «entusiasmo», pues «desde el punto de vista estético el entusiasmo es sublime, porque es una adaptación de las fuerzas a través de las ideas, que da al ánimo un impulso que actúa bastante más poderosa y duraderamente que cualquier estimulación por las representaciones sensibles» (*KU* Allg. Anm., A, 120/B, 121).

Estas breves indicaciones sobre la relación entre el sentimiento estético y los usos teórico y práctico de la razón muestran la importación de la *Critica del juicio* en la arquitectura global de la filosofía crítica kantiana. Pero esto no debe interpretarse como una invitación a identificar lo sublime con lo divino. Contra esta subrepción nos advierte el propio Kant. Tampoco en el sentimiento de lo sublime

podemos traspasar los límites de la subjetividad, alcanzar certeza sobre la existencia de Dios. Todo intento de reificar las ideas irrepresentables de la razón en un ser divino se enfrenta a los límites establecidos en la crítica de la metafísica, que tampoco pueden ser saltados estéticamente. Con todo, la analogía entre el sentimiento estético de lo sublime y la moral apunta a una relación mediada por esta última entre dicho sentimiento y la religión; no en vano es la moral el ámbito donde se puede plantear la cuestión de la realidad de las ideas de la razón. Del mismo modo que la necesaria unidad de virtud y felicidad conduce al postulado de Dios, también el sentimiento de respeto ante la ley moral está referido a Dios. Ésta es la razón de que quizás pueda extenderse la analogía a la relación entre el sentimiento de lo sublime y el sentimiento religioso. En el sentimiento de lo sublime se anuncia aquello de lo que se tiene seguridad desde el punto de vista práctico y, en ese sentido, puede considerarse un preludio de la religión.

Pero además, como muestra el análisis kantiano de la creación artística y del genio creador, en el ánimo puede superarse estéticamente el abismo que separa los ámbitos de la naturaleza y la libertad conduciéndolos a una concordante unidad y con ello comunicar en la representación de la idea la unidad suprasensible. Como señala Ritter, «Kant ha inaugurado con ello el camino por el que el «culto del arte» puede avanzar sustituyendo a la filosofía y la religión, el artista al pensador y al sacerdote, y el arte, como única morada pura en un siglo impío en la que encontró protección y asilo mucho «bueno y grande» reprimido en constituciones, sociedad y filosofía escolar, encargarse de reconciliar y unificar la realidad escindida» (Ritter, 1971, 567)

IV. LA UNIDAD ROMÁNTICA DE ARTE Y RELIGIÓN

Para que el arte pueda asumir esa función casi soteriológica es necesario partir de un estado de postración o alienación en el presente y elaborar una filosofía de la historia que dé razón de ese estado y de la misión del arte. El término privilegiado por el Romanticismo para designar el presente es el de «escisión»:

> Ahora se dividen el Estado y la iglesia, las leyes y las costumbres; el placer se separa del trabajo, el medio del fin, el esfuerzo de la recompensa. Eternamente encadenado a un pequeño y singular fragmento del todo, el ser humano mismo se configura como un fragmento; escuchando eternamente sólo el ruido monótono de la rue-

da a la que da vueltas nunca desarrolla la armonía de su ser, y en vez de imprimir la humanidad en su naturaleza, se convierte únicamente en una imagen de su negocio, de su ciencia (Schiller, 1984, 152).

En el tema de la escisión resuenan los ecos del viejo problema de la teodicea, si bien formulado ahora en clave histórico-social. Ciertamente, la filosofía del arte elaborada en el cambio de siglo tiene como presupuesto el fracaso sellado por Kant de la teodicea leibniziana y puede ser interpretada como su compensación o, también, como su prolongación con otros medios (cf. Marquard, 1981, 39 ss.).

La realidad social y cultural que resulta de los cambios que abren la puerta a la Modernidad es interpretada por Schiller en términos de crisis: la historia no parece llevar al estado de reconciliación esperado de la emancipación política ilustrada. El sentimiento de desamparo, de pérdida de la unidad y la armonía, así como la imposibilidad de restaurar la tradición religiosa en su poder amparador, destruido por la crítica racional, conforma el escenario sobre el que se dibuja la misión del arte. El tono en la búsqueda de una respuesta al desengaño de las expectativas emancipatorias proyectadas sobre la revolución de 1789, cuyos déficit deben ser compensados por la revolución estética, lo da la identificación rousseauniana de la escisión entre naturaleza y civilización como responsable del estado de alienación de los seres humanos. De modo que la imagen de una naturaleza no desfigurada es identificada por la revolución romántica como el estigma de la conciencia moderna, que paradójicamente podría convertirse en una oportunidad de emancipación, pues desde el punto de vista histórico es la condición de posibilidad de un arte nuevo capaz de conducir hacia la libertad. Aunque esto pueda parecer una politización del arte, en realidad apunta más bien a una suspensión de la praxis política y a su sustitución temporal por el arte (cf. Scheible, 1988, 182)

A los ojos de Schiller la escisión fundamental es la que afecta a entendimiento y sentimiento. Éste el motivo del fracaso del «Estado racional». La emancipación del ser humano necesita primero de una revolución total en su forma de sentir para que una revolución en el mundo exterior pueda dar cumplimiento a los ideales de libertad, igualdad y fraternidad. La educación estética tiene la tarea de lograr una constitución del ciudadano antes de que se pueda dar una constitución a los ciudadanos. Y sólo la belleza puede otorgarles un carácter verdaderamente sociable por medio del juego estético, en el que voluntariedad y ley se unen y por el que se constitu-

ye junto al Estado de los derechos y los deberes un «Estado estético». El poeta está llamado en este Estado a descifrar la escritura codificada de la naturaleza y hacer perceptible en sus fenómenos el lenguaje de lo infinito. Éste es el modo de superar la escisión, de llevar a unidad en el corazón sensible del poeta lo escindido, de recuperar el origen y de producir a Dios. Estamos, pues, ante una especie de teologización del arte que carga sobre la subjetividad individual una sobredimensionada tarea histórica que, como el propio Schiller percibió, no podía sino fracasar, asumir un carácter trágico. Si no es posible seguir confiando la salvación del mundo al poder del Dios cristiano y se quiere seguir manteniendo la pretensión de salvación, pero se retrocede ante las posibilidades de realización política de la reconciliación, sólo cabe encontrar asilo en el ámbito de la *apariencia* estética, que acaba siendo el espacio privilegiado de unos pocos (cf. Schiller, 1795, 669).

Sin embargo, lejos de perder ímpetu, esta exigencia estética proyectada sobre el arte todavía va a sufrir una elevación si cabe mayor en el círculo de amigos de la *Stiftung* —Hölderlich, Schelling y Hegel—. El anónimo *Primer esbozo de sistema del Idealismo alemán* (1796-1797) propone como acto más elevado de la razón, en el que ella abarca todas las ideas, el acto estético (cf. Anónimo, 1796-1797, 12 s.) y Schelling coloca el arte a la misma altura que la filosofía, dado que ambos son «representación de lo infinito» (Schelling, 1802, 369). Según él, el arte contempla de modo real lo absoluto como belleza originaria, por eso se le puede considerar como una emanación del absoluto (*ibid.*, 372) y al universo formado en Dios como belleza eterna y obra de arte absoluta (*ibid.*, 386). Asimismo, las formas singulares del arte, puesto que están referidas directamente a imágenes originarias en Dios, deben ser vistas como formas singulares en el absoluto mismo. En este sentido puede considerarse a Dios la causa formal del arte, pues él es el productor de las ideas de todas las cosas. Todas las obras de arte concretas quedan con ello referidas a Dios. El custodio de la mediación entre la dimensión real y la ideal de la obra de arte es el «genio», en el que se realiza el concepto de hombre que existe en Dios. Él tiene la misión de llevar a cabo la unidad entre finitud e infinitud y por su medio el Absoluto otorga a las ideas de las cosas «una vida independiente, al imaginarlas en la finitud de manera eterna» (*ibid.*, 461). De esta forma la obra de arte se convierte en *organon* de lo absoluto por el que se hace experimentable aquello que de otro modo escapa a toda contemplación.

Todas las consideraciones sobre el arte del primer Romanticis-

mo, de los hermanos Schlegel y de Novalis, alcanzan su expresión más enfáticamente religiosa en las palabras con las que Schelling concluye el *Sistema del Idealismo transcendental*:

> El arte es precisamente por ello lo más elevado para el filósofo, porque le abre como quien dice el tabernáculo en el que arde en unión eterna y originaria como en una llama lo que está dividido en la naturaleza y la historia, y lo que en la vida y la acción, lo mismo que en el pensamiento, eternamente se escapa (Schelling, 1800, 628).

Esta forma de concebir el arte se sostiene en una analogía más que evidente entre él y la religión, corroborada por Friedrich Schlegel:

> La filosofía admite y reconoce ya que sólo puede empezar y plenificarse con la religión, y la poesía sólo busca lo infinito y desprecia la utilidad y la cultura mundanas, que son las auténticas antítesis de la religión. [...] Toda relación del ser humano con lo infinito es religión (Schlegel, 1800, 260, 263).

No puede, pues, extrañar que el programa romántico de una «poesía universal» necesite para su realización de una «nueva mitología» (cf. Frank, 1982). Como formula Schelling en la *Filosofía del arte*, las ideas *reales*, vivas y existentes que el arte contempla de modo *real* «son los dioses; [...] la *representación* universal *de las ideas* como reales está dada según esto en la mitología» (Schelling, 1802, 14). Pero el recuerdo de la mitología griega, más que invitar a un retorno al pasado, sirve para reforzar la exigencia de una «nueva mitología» en el contexto de un mundo escindido y divido como el moderno. En las figuras divinas se representa la identidad entre lo universal y lo singular, y esta identidad es la que Schelling quiere contraponer a su época desgarrada y sumida en la crisis. Si la mitología griega realiza el principio de representación de lo infinito en lo finito y el cristianismo ofrece la asunción de lo finito en lo infinito y con ello la posibilidad de dotar de sentido la contingencia histórica, una mitología universalmente válida está todavía por realizar y ha de ser esperada de la *historia*. Ésta es la utopia que mantiene despierta el genio artístico individual.

Este absolutismo estético, la pretensión de que el arte sea el único lugar de la aparición del absoluto, es rechazado por Hegel, que en su estética pretende clausurar el período clásico-romántico e integrarlo en la teoría filosófico-histórica del Espíritu. Es verdad

que Hegel también comparte con dicho período una nostalgia de la desaparecida religión bella de los griegos, una religión del arte que por ejemplo permitía la aparición personificada de Dios en la escultura. Pero esa inmediatez ha sido rota por el proceso histórico. La entrada en escena del cristianismo ha elevado a conciencia la unidad de la naturaleza humana y la divina y ha cancelado la inconsciencia y la inmediatez propia de la religión del arte griega. Este paso gigantesco marca el carácter pretérito del arte y sirve de fundamento a la tesis filosófico-histórica de su final. Es más, la escisión moderna entre subjetividad, sociedad y Estado, condición de posibilidad de una libertad y, por tanto, de una reconciliación que merezcan dicho nombre, desautoriza todo intento de reconciliación estética como impotente movimiento de huida ante la realización histórica de la libertad.

A pesar de estas diferencias fundamentales con su contexto inmediato, Hegel sigue considerando la estética como «filosofía del arte»: lo bello se identifica con las obras de arte. La belleza natural y lo sublime quedan excluidos. No cabe hablar de belleza sin la acción del espíritu, que en la obra de arte expresa una idea. Lo bello es algo producido por el espíritu humano, un artefacto. Esta actividad del espíritu, del que nace y vuelve a nacer la belleza, permite a Hegel dar la vuelta al argumento platónico contra el arte:

> La apariencia y el engaño de este mundo miserable y caduco los arranca el arte de ese contenido auténtico de los fenómenos y les da una realidad superior, nacida del espíritu. Lejos de ser pura apariencia, hay que atribuir a las manifestaciones de arte una realidad superior y una existencia más auténtica frente a la realidad vulgar (Hegel, 1986, XIII, 22).

Con todo, no se trata del más alto grado de actividad del espíritu. Éste, como es sabido, corresponde a la filosofía. El arte es junto con ella y con la religión una de la figuras del Espíritu absoluto en el que se manifiesta la reconciliación que supera la contradicción y la particularidad que caracterizan la esfera de la finitud (*ibid.*, 137 ss.). Las tres figuras tienen por objeto a Dios, en todas ellas se tiene el Espíritu a sí mismo por objeto. Pero la forma propia del arte es la intuición (*Anschauung*). El arte tiene al absoluto en las formas de la sensibilidad, caracterizadas por la inmediatez. El proceso de objetivación en la obra de arte representa una manifestación del absoluto en la inmediatez sensible de su materialidad.

Sin embargo, el absoluto deja de ser experimentable de modo inmediato y sensible en las figuras corporales del arte antiguo cuan-

do, con la existencia del cristianismo, la subjetividad se convierte en tema del espíritu. La religión inaugura una nueva forma de manifestación del absoluto, la representación (*Vorstellung*). Frente a la intuición sensible que corresponde a la recepción del arte, la representación es relación consigo mismo, «intuición interior» (cf. Hegel, 1830, X, § 451, 257). En la oración religiosa la subjetividad se capta a sí misma como espiritual. Y para Hegel el arte no es oración, recogimiento o devoción (cf. Hegel, 1986, XIII, 143), de modo que en relación con el arte la religión supone una subjetivización: en ella el absoluto se muestra en la certeza subjetiva de la verdad, en la devoción individual y en el acontecer objetivo del culto.

Pero a pesar de que la religión intenta hacerse de este proceso en categorías del entendimiento y es acompañada de un saber sobre el mismo, la reconciliación entre lo finito y lo infinito recae sobre el sujeto de las representaciones, sigue faltando la total adecuación entre forma y contenido, que sólo tiene lugar en el ámbito del puro pensamiento: la filosofía. En ella son superadas y asumidas la objetividad intuitivo-sensible del arte y la subjetividad de la certeza religiosa:

> De esta manera los dos planos del arte y la religión están unidos en la filosofía: la *objetividad* del arte, que aunque ha perdido la sensibilidad externa, sin embargo la ha cambiado por la forma más elevada de objetividad, por la forma de la *idea*, y la *subjetividad* de la religión, que ha sido purificada en la subjetividad del *pensamiento*. Pues el pensamiento es, por un lado, la subjetividad más interior, más propia, y la verdadera noción, la idea, es al mismo tiempo la universalidad más real y objetiva, que sólo en el pensamiento se capta a sí misma en su propia forma (Hegel, 1986, XIII, 143 s.).

Si bien la jerarquización de las formas del Espíritu absoluto, sistemática interna y desarrollo histórico a la vez, priva al arte de una adecuación última con lo absoluto, su pertenencia a la esfera de dicho Espíritu lo convierte en elemento esencial de su proceso de constitución y asegura su permanencia eterna al mismo, aunque se trate de una permanencia eternamente «pretérita» (Jarque, 1996, 232).

V. SCHOPENHAUER Y NIETZSCHE: ESTETIZACIÓN DE LA EXISTENCIA Y JUSTIFICACIÓN ESTÉTICA DEL MUNDO

Dejando a un lado las estéticas de lo feo y las primeras aportaciones para un abordaje de lo estético desde el paradigma científico después de Hegel, nos fijaremos ahora en dos de sus detractores y en

la aportación de éstos al tema que nos ocupa: Schopenhauer y Nietzsche. La relación entre filosofía y estética sufre en ellos un vuelco completo frente a la escuela hegeliana. No se trata de elaborar una estética filosófica, sino una filosofía estética, es decir, una filosofía que es «pensamiento estético» (cf. Welsch, 1990). A pesar de las diferencias evidentes, ambos coinciden en el planteamiento de lo que bien pudiera llamarse *estética de la existencia*, es decir, del intento de hacerse de la vida por medio de una estetización de la contemplación o la voluntad.

El placer estético es para Schopenhauer el contrapunto momentáneo del sufrimiento eterno en que consiste la vida. El principio ciego que rige la vida y la historia de la humanidad es la voluntad. Todas las cosas no son más que fenómenos producidos por un poder oscuro, infatigable y apremiante. Se trata de una fuerza que no conoce descanso, que siempre empuja más allá y que es por ello una fuente permanente de insatisfacción. No existe meta alguna ni punto de llegada. Se trata de un fluir sin finalidad. Éste es el marco que hace comprensible la identificación de la vida con el sufrimiento, un sufrimiento, por cierto, carente de todo sentido. Ni los argumentos tradicionales que lo convertían en medio para una belleza superior del todo (Leibniz), ni la esperanza postulada y reforzada por el sentimiento de lo sublime (Kant), ni tampoco una reconciliación estética (Schelling) o una teodicea de la historia (Hegel) son capaces, según Schopenhauer, de dar sentido a lo que a todas luces es contraproducente desde el punto de vista intramundano. La voluntad ciega produce los males de manera tan necesaria como azarosa. Tanto ellos como el sufrimiento que generan carecen de finalidad y de esperanza (cf. Schopenhauer, 1819, II, cap. 46, 733 ss.).

Pero a pesar de la renuncia a la pretensión de justificación estética del mundo, el arte adquiere una significación extraordinaria para la existencia humana. Lo bello y la contemplación estética pueden redimir de modo puntual del sufrimiento eterno en el placer desinteresado o carente de voluntad. La recepción de una obra de arte o cualquier cosa de la naturaleza que encontramos bella nos transporta a un estado peculiar. Se trata de una situación liberada de las ataduras al mundo de los fines y los fundamentos, de la razón y la voluntad, una situación en la que podemos realizar experiencias completamente nuevas. Por un momento abandonamos la realidad cotidiana para adentrarnos en un mundo de realidad superior por medio de la contemplación, a la que nos sentimos llamados por las obras de arte, que son productos carentes de fines prácticos y de

coacciones (cf. Schopenhauer, 1819, I, § 36, 265). Pero si esto es posible, lo es porque lo bello no es fruto del mundo como *voluntad*, sino del mundo como *representación*. Sólo en este último está libre el ser humano de las presiones de la voluntad, puede entregarse a un conocimiento que es contemplación de la idea, de las formas eternas.

El mundo de la experiencia es un mundo mediado por las funciones cognitivas, es el mundo de la objetividad mediada de la voluntad. Pero existe una objetividad inmediata de la voluntad no sometida al principio de fundamentación. Esa objetividad es la representada por el corpus de las *ideas*. Y lo bello es la expresión de la idea. Por eso, aunque el fundamento del mundo ya no sea nombrado con los términos habituales de la tradición filosófica —Absoluto, Espíritu, Dios—, sino con el de «voluntad», la estética de Schopenhauer no deja de mostrar rasgos místicos. El estado en el que desaparece el individuo con todo su arsenal de conocimientos mediados conceptualmente es aquel en el que siente de forma oscura que es uno con el mundo entero, que es uno con ese fundamento que Schopenhauer llama «voluntad». Sin embargo, este abismarse profundamente en la contemplación que nos hace sentirnos uno con la voluntad ciega origen de todo no genera un conocimiento positivo en el sentido de la metafísica tradicional, sino que nos lleva al conocimiento pesimista de la inutilidad y sin sentido de la vida guiada por dicha voluntad. Por así decirlo, lo que puede elevarnos por encima de la vida, del doloroso mundo de la voluntad, no es otra cosa que el reconocimiento instantáneo de la inanidad de toda vida en el ser uno con su fundamento. Estamos, pues, ante una mística estética del desprecio del mundo y de la resignación.

¿Dice algo parecido Nietzsche cuando afirma que «sólo como fenómeno estético está *justificada* la existencia del mundo» (Nietzsche, 1872, § 5, 14)? No cabe duda de que para Nietzsche el mundo está lleno de disonancias, antagonismos, contradicciones y sufrimientos. Y carece de sentido pretender «curar la herida eterna de la existencia» (*op. cit.*, § 18, 99). Pero el malentendido de Schopenhauer es haber querido usar el arte para negar la vida (cf. Nietzsche, 1880 ss., 755). Los sufrimientos y antagonismos forman ellos mismos parte del «fenómeno estético» que es el mundo: obra de arte de un Dios-artista inmanente a ese mundo y pura apariencia. Nietzsche escribe en su autocrítica a *El nacimiento de la tragedia*:

> En verdad todo el libro sólo conoce un sentido de artista, un sentido oculto tras todo acontecer — un «Dios», si se quiere, pero cier-

tamente un Dios-artista completamente inofensivo e inmoral, que en el edificar como en el destruir, en lo bueno y lo malo, quiere percatarse de su igual placer y despotismo, que, creando mundos, se redime de la *miseria* de la abundancia y *sobreabundancia*, del *sufrimiento* de los antagonismos que se agolpan en él. El mundo, en cada momento la salvación *lograda* de Dios, como la visión eternamente cambiante y eternamente nueva del que más sufre, del más antagónico y contradictorio, que sólo sabe salvarse en la *apariencia* (Nietzsche, 1872, § 5, 14).

Parece como si el arte, en cuanto factor necesario de la producción artística y del mundo como obra de arte global, recibiera una función salvífica al mismo tiempo trágica e intramundana. Sin embargo, como veremos, la salvación estética no puede ser más que apariencia.

La crítica nietzscheana del trasmundo de la metafísica, considerado por ésta como el mundo «verdadero» (se llame verdad, ley de la naturaleza, bien, progreso, etc.), pretende desenmascararlo como una función de la «voluntad de poder». También la búsqueda de la verdad, la «voluntad de verdad», no es en última instancia más que una figura de la voluntad de poder. En ella se expresa la búsqueda de un mundo íntegro «en el que no se sufre» (Nietzsche, 1880 ss., 548). Dicho mundo presuntamente verdadero está libre —porque *debe* ser así— de las causas del sufrimiento: contradicción, engaño, cambio. Lo permanente e inmutable es la fuente de la dicha. Pero, en realidad, este trasmundo filosófico o religioso es el resultado de una falta de valor para enfrentarse al dolor (Nietzsche, 1886a, 298). La voluntad de verdad revela un tipo de seres humanos cansados de la vida. Dicha voluntad no es más que la «*impotencia de la voluntad de crear*» (Nietzsche, 1880 ss., 549). Los creativos, los fuertes, no necesitan simular un mundo incólume, porque ellos no *buscan* un sentido detrás del mundo lleno de sufrimientos, contradicciones y cambios, sino que «*ponen un sentido*» (*ibid.*, 552). La metafísica, la religión, la ciencia —todas las figuras del ideal ascético— intentan encubrir que no son más que interpretaciones. Creen *encontrar* un sentido, *constatarlo* en la realidad, cuando de hecho son la expresión de que el ser humano no es suficientemente fuerte como para soportar la dolorosa realidad y afirmarse como *dador* creativo de sentido.

El ideal ascético ha sido durante largo tiempo la oferta de sentido para dotar de significado al sufrimiento. Pero Nietzsche denuncia ese ideal como «difamación del mundo», como enemigo de la vida. Metafísica, moral, religión y ciencia son «formas de la

mentira», intentos de dominar la realidad, que han de ser vistos como «engendros» de la voluntad de poder, de la voluntad de arte (*ibid.*, 692), porque llevan el estigma de la debilidad, de la incapacidad para confesarse la necesidad de la mentira. Frente a esta debilidad Nietzche quiere hacer valer que la voluntad de apariencia y de engaño es más originaria, incluso «más metafísica», que la voluntad de verdad (*ibid.*, 639). No se trata, pues, de negar que queremos ser engañados, sino de que el engaño permanezca reconocible. De esto es de lo que se encarga el arte. Él es emancipación de la mentira libre respecto a la mentira convencional (Bolz, 1991, 87)

En esto consiste la transmutación de todos los valores que permitiría reconocer el mundo «como una obra de arte que se engendra a sí misma» (Nietzsche, 1880 ss., 495). En relación a ella el arte se presenta como sí creador a la vida, como el único capaz de hacerle justicia. Él es «la única antifuerza superior contra toda voluntad de negar la vida», porque a través suyo se convierte el ser humano por primera vez en «señor de la verdad». El artista «se disfruta como poder, disfruta la mentira como su poder...» (*ibid.*, 692-693). Frente a la metafísica, que sólo es un falso consuelo del sufrimiento, una huida a un mundo ficticio, Nietzsche propone la creación artística —«esto es la gran salvación del sufrimiento, y el volverse ligera la vida» (Nietzsche, 1886a, 345)—. En ella Nietzsche exige llegar hasta «un decir sí dionisíaco al mundo, tal cual es, sin recorte, excepción y selección», querer «el ciclo eterno —las mismas cosas, la misma lógica e ilógica del entrelazamiento. El estado más elevado que un filósofo puede alcanzar: tomar partido dionisíacamente por la existencia: mi fórmula para esto es *amor fati*» (Nietzsche, 1880 ss., 834).

La idea del eterno retorno, en cuanto «fórmula superior de la afirmación» (Nietzsche, 1888, 1128), aspira a una justificación de la existencia en su facticidad. Es la otra cara de la afirmación de la *inocencia del devenir*. El devenir sin objetivo ni meta vuelve todo igualmente valioso, eterno y necesario. Él está justificado en cada momento porque cada instante se presenta como un juego de fuerzas que sin objetivo ni finalidad se unen y enfrentan en innumerables combinaciones inevitablemente reiterativas. Fuerzas que lejos de tener un carácter sustancial conforman el mundo como obra de arte. La idea del eterno retorno significa una afirmación estética de ese juego sin próposito ni finalidad y también de su inocencia. Pero esta reconciliación con el tiempo se asemeja mucho a una confirmación de la fatalidad, significa afirmar y querer lo que ha sido, es

y será: «un decir sí y amén» (*ibid.*, 1136). La estetización de la voluntad de poder como voluntad de eterno retorno de lo mismo en el instante de la creación estética no cambia nada: «arte es esencialmente *afirmación, bendición, divinización de la existencia*» (Nietzsche, 1880 ss., 784). Sin embargo, ¿no es el *amor fati* afirmación de lo dado, negación de la vida como acto creador? ¿No es quizás esta reconciliación de libertad y necesidad no sólo la más trágica, sino también la más hostil a la vida a pesar de las afirmaciones solemnes de lo contrario? ¿No se glorifica el sufrimiento cuando se lo estiliza convirtiéndolo en una determinación del rango y nobleza de los seres humanos (cf. Nietzsche, 1886b, 744)? La estetización de la existencia amenaza realmente en convertirse en una apoteosis del horror cuando se convierte en glorificación de la fuerza o de la esencia prometeica del dolor: el artista —escribe Nietzsche— «goza con el mal puro y crudo, encuentra el *mal sin sentido* como lo más interesante. Si antes necesitaba un dios, ahora le encanta un mundo-desorden sin dios, un mundo de azar, en el que lo terrible, lo ambiguo, lo tentador es esencial» (Nietzsche, 1880 ss., 626).

VI. SIMMEL: ESCAPAR EN EL ARTE A LA JAULA DE ACERO DEL MUNDO MODERNO

Si quisiéramos expresar con una fórmula el clima que define la crisis de cultura burguesa a comienzos del siglo XX, a la que el pensamiento intempestivo de Nietzsche contribuye de manera muy poderosa, quizás tendríamos que recurrir a la acuñada por Georg Simmel de «tragedia de la cultura». Lo que expresa esta fórmula es que las formas objetivas de la cultura se experimentan como adversarias del «alma», de la vida individual. Desvinculada del contexto histórico y reificada en un dualismo entre el «alma» y las «formas», Simmel describe dicha tragedia como la vivencia de la dureza «con que el espíritu, convertido en objeto, se contrapone a la vitalidad torrencial, a la responsabilidad interior, a las tensiones fluctuantes del alma subjetiva» (Simmel, [3]1923, 195). La totalidad del espíritu objetivo aparece como extraño y opuesto al espíritu subjetivo, que no se puede ya encontrar a sí mismo en el primero. El individuo no posee una fuerza sintetizadora capaz de oponerse a la creciente diferenciación cultural y al aumento de bienes culturales. El resultado es la desintegración del yo, incapaz de dominar los conflictos a los que se enfrenta:

> La auténtica miseria cultural del hombre moderno proviene de la discrepancia entre la sustancia cultural objetiva y la cultura de los sujetos, que se sienten extraños frente a ella, violados, incapaces de seguir la velocidad del progreso (Simmel, 1957, 96)

Esta contraposición es convertida por Simmel en una lucha eterna entre la totalidad (sociedad como mundo objetivo) y el individuo (interioridad) (cf. Simmel, [5]1930, 195). La totalidad que engloba a la sociedad y al individuo ya no puede ser abarcada en el medio reflexivo del sistema filosófico, y mucho menos por la ciencia desintegrada en campos cada vez más especializados, sino sólo por la imagen estética: «todo el sentido del arte es formar a partir de un fragmento fortuito de la realidad [...] una totalidad que descansa en sí misma, un microcosmos que no necesita nada fuera de sí» (Simmel, 1900, 564). Pero la totalidad estética, que ha de redimir de la fragmentariedad, es portadora ella misma del estigma de la disociación entre el todo y el individuo. Incluso en el arte, la capacidad totalizadora del alma sigue estando condicionada históricamente y sólo es efectiva como fragmento. Con todo, la totalidad autónoma de la imagen estética, más que cualquiera otra de nuestras formas de percepción, es la clave apropiada de la totalidad vital inalcanzable, totalidad nunca expresable de modo acabado por la pluralidad de formas estéticas.

La obra de arte, que siempre está sujeta a la misma ley de objetivación y solidificación que todos los demás productos culturales, ha sucumbido ciertamente en la sociedad capitalista al principio universalizado del intercambio. El arte ya no puede llevar a cabo una reconciliación de la totalidad desgarrada. Lo único que puede hacer es abismarse en los objetos cosificados para hacer aparecer en ellos el sentido de la totalidad. Esto es lo que lo convierte en garantía y prenda de la unidad irracional de la vida:

> Si pensamos hasta el final esta posibilidad de profundización estética, entonces ya no hay diferencias en los valores de belleza de las cosas. La cosmovisión se convierte en panteísmo estético, cada punto alberga la posibilidad de salvación en una significatividad estética absoluta, en cada uno resplandece para la mirada suficientemente agudizada toda la belleza, todo el sentido del cosmos (Simmel, 1896, 206).

Simmel intenta con medios genuinamente estéticos, en forma de una teología negativa no manifiesta, comunicar algo así como una impresión de aquel absoluto cuyo reverso personifica la Mo-

dernidad con su fragmentación sin retorno de los contenidos vitales de la experiencia.

Rembrandt aparece a los ojos de Simmel como uno de los representantes del tipo de religiosidad que, en medio de la vida cotidiana, transmite esa impresión del absoluto en lo individual. Se trata de una actitud individual frente al mundo y los objetos que lo pueblan, por eso puede ser vivida bajo las condiciones del mundo moderno que se ha vuelto objetivamente no religioso. Las personas que Rembrandt representa en sus cuadros «vivirían en esa religiosidad aunque no existiera ningún Dios o no se creyese» (Simmel, 1916, 163). Lo fundamental no es que se representen contenidos religiosos, sino que Rembrandt haga de lo cotidiano, de los seres humanos en su situación habitual, un objeto de representación estético-religiosa, en la que se consigue dentro del alma individual que contempla sus obras la reconciliación entre individualidad y universalidad, inmanencia y transcendencia. El arte es salvación intramundana de las contradicciones de la vida moderna y por ello el único capaz de asumir la función ejercida en otro tiempo por las religiones salvíficas. Pero aquí lo que se da la mano es una actitud de resignación, por lo que respecta a la posibilidad de una reconciliación real, con una concepción positiva del arte como compensación.

VII. ADORNO: EL ARTE COMO MEMORIA DEL SUFRIMIENTO Y ANHELO DE SALVACIÓN

En el horizonte que representa la segunda Guerra Mundial y el genocidio judío, bajo el oscurecimiento de todo lo humano que esto significa, la cuestión que Horkheimer y Adorno se plantean en la *Dialéctica de la Ilustración* es «por qué la humanidad, en vez de alcanzar un estado verdaderamente humano, se hunde en una nueva forma de barbarie» (Horkheimer y Adorno, 1981, 176). El resultado de su pesquisa es tan conocido como sorprendente: la barbarie que el siglo XX nos pone ante los ojos no es la obra de fuerzas atávicas o poderes irracionales que irrumpen inopinadamente a contrapelo del curso de la historia, sino el resultado del mismo proceso de emancipación del que ha surgido la sociedad moderna y que ella reclama para sí.

La tesis fundamental del libro podría quedar expresada así: «Todo intento de destruir la coacción de la naturaleza en el que ésta es destruida se hunde tanto más profundamente en dicha coacción. Así ha transcurrido el curso de la civilización europea» (Hork-

heimer y Adorno, 1981, 29). La instrumentalización de la razón en la dominación de la naturaleza, desde el mito a la ciencia moderna, supone no sólo una fosilización falsa e injusta del ámbito objetual exterior al sujeto de cara a su sometimiento, sino también una atrofia del propio sujeto, pues todo dominio de la naturaleza externa resulta imposible sin un dominio de la naturaleza interna, es decir, sin un autodominio empobrecedor y mutilador del sujeto. Así es como el yo propio y el de los otros se convierte en objeto de dominio. Existe, pues, una correlación entre la dominación sobre la naturaleza y la dominación en el ámbito social. De este modo es como un instinto desbocado de autoconservación termina poniendo en peligro la vida tanto de la naturaleza como de los sujetos que la dominan.

La estructura fundamental de la crisis capitalista, es decir, que los logros técnicos de la sociedad moderna se encuentren sometidos a constelaciones de poder que les impiden servir a toda la humanidad, tiene su prefiguración en la marcha universal de la misma Ilustración. Ver en lo más antiguo prefiguraciones de lo más moderno y en lo más moderno, por el contrario, el retorno de lo más antiguo, y así dejar que ambos se iluminen mutuamente, es el único camino por el que Horkheimer y Adorno esperan todavía comprender la «nueva barbarie» en toda su dimensión. Sólo así puede ser comprendido el horror del fascismo, en el que no sólo se descarga *el* capitalismo, sino toda la violencia mítica de la prehistoria, que él absorbió en sí y a la que le prestó un máximo de medios técnicos.

El sufrimiento producido por la sociedad es el signo inconfundible de que la totalidad social se impone ciegamente a los sujetos individuales y permanece extraña a ellos. La coacción sobre los individuos que se manifiesta en el sufrimiento es la prueba de la particularidad de la universalidad dominadora y de las limitaciones de la razón que se impone a través de ella. El sufrimiento es el signo de la falsa identidad y al mismo tiempo la condición de posibilidad de su crítica inmanente (Adorno, 1977, 262). La inervación corporal se comporta como un sismógrafo que en la experiencia del sufrimiento registra la negatividad social. La necesidad de hacer elocuente ese sufrimiento, condición de toda verdad (Adorno, 1973, 29), es lo que lleva a Adorno a exigir de la filosofía en el último aforismo de *Minima moralia* que contemple todas las cosas desde el punto de vista de la salvación, pues ante esa mirada, paradójicamente, esas cosas no aparecen salvadas, sino indigentes y desfiguradas. No son el resplandor proléptico del absoluto a través de su

participación en él, tal como había pretendido la metafísica tradicional. Al contrario, bajo esta perspectiva aparece con mucha más claridad el abismo que separa su existencia real del estado de salvación (Adorno, 1977, 252). Para Adorno, la utopía de la eliminación del sufrimiento histórico tiene su origen en la desesperanza, más aún, en la desesperación por la situación en que se encuentra el mundo, una situación en la que el sufrimiento determina la vida de tantos seres humanos.

Así, pues, sólo a una contemplación del mundo *sub specie redemptionis* se le revela la verdadera magnitud de la deformación y el deterioro de la existencia, que toda ideología encubre negándola, ayudando cínicamente a subestimarla o simplemente distrayendo de su presencia. Pero no menos se revela también a dicha contemplación el deseo inscrito en la existencia dañada de una transformación radical de la situación constituida e injusta. Adoptar el punto de vista de la salvación no significa por tanto ser dueño de él, sino ganar la única perspectiva que puede hacer justicia a los objetos, es decir, que puede dar expresión a su desfiguración bajo la negatividad acabada y a la necesaria eliminación de la misma. Esa perspectiva desenmascara lo-que-existe como lo-que-no-debe-existir, y presenta la salvación como el único estado que haría justicia a lo desfigurado y dañado en la historia, si es que un día llegara a realizarse.

Consecuentemente, sólo el pensamiento que niega la injusticia es expresión de la verdad (Horkheimer y Adorno, 1981, 248). Ésta no es posible, para Adorno, más que en la esperanza de que la opresión y la ausencia de libertad no tengan la última palabra (Adorno, 1977, 465). El absoluto se convierte de esta manera en el índice de una posibilidad de salvación, de la que es responsabilizado el pensamiento, a pesar de o incluso contra sus propias posibilidades, por la negatividad de lo existente y por la desesperación que ella provoca. Aunque, naturalmente, la desesperación no garantiza «la existencia de lo desesperadamente ausente» (Adorno, 1973, 363). El valor del arte consiste, a los ojos de Adorno, en dar expresión a esa posibilidad. Él se atiene al teologúmeno judío, según el cual en la situación justa todo sería mínimamente de otra manera a lo que hay (*ibid.*, 295). Las obras de arte son el lenguaje de la voluntad de eso otro. Sus elementos se encuentran congregados en la realidad; sólo necesitan ser reordenados mínimamente para encontrar su lugar auténtico en una nueva constelación. De esta manera indican «que lo no existente podría ser» (Adorno, 1970, 177).

La síntesis estética se diferencia de la totalidad funcional y su elevación idealista a identidad porque ella no elimina ni subsume lo

singular, los momentos singulares y los detalles. Ella es una dimensión y no la totalidad de la obra de arte (cf. Adorno, 1970, 395 y 233). En las obras de arte moderno que conservan un carácter fragmentario, en la configuración paratáctica de sus elementos, lo individual y concreto no queda sometido a una totalidad establecida. Dichas obras de arte apuntan de esa manera a una convivencia de lo diferente libre de dominio. Por ello, pueden ser vistas como modelos de lo no-idéntico.

La experiencia de lo no-idéntico en el arte expresa una relación de aproximación paradójica, una distancia que, siendo insuperable, se acorta hasta la cercanía más próxima. Precisamente aquí se ve que lo no-idéntico que Adorno quiere rescatar de la coacción de la identidad no es la pura facticidad, sino la utopía de una relación sin dominio con la naturaleza externa e interna. Pero esa utopía no es lo completamente otro de lo fáctico. Más bien se alimenta de la indigencia de todo lo existente, que se manifiesta en la rememoración de su génesis y de la historia de sufrimiento vinculada a ella. Lo que es «más» de lo que es se da en aquello que existe como pasado no liquidado, que insta a hacer efectivas sus pretensiones y expectativas, sin que se pueda decir si esto se va cumplir.

Pero las obras de arte no tienen que expresar abstractamente la luz de la reconciliación y mucho menos representar la realidad como si estuviera reconciliada. Más bien tienen que permitir a los elementos de la realidad falsa e injusta constituirse en nuevas constelaciones de tal manera que dicha realidad aparezca bajo la luz de la reconciliación. La intención de una vida verdaderamente humana se articula en el arte sólo de un modo negativo, como expresión de la experiencia de sufrimiento. Por eso, el arte ha de «testimoniar lo irreconciliado y al mismo tiempo reconciliarlo tendencialmente» (Adorno, 1970, 222). Lo cualitativamente nuevo y distinto sólo aparece en el arte en correspondencia con el pasado a través de su negación determinada, que se articula como dialéctica entre la expresión mimética y la construcción racional. El arte es expresión del sufrimiento por medio de su dimensión expresiva. Pero por medio de la construcción racional, que también le es propia, intenta resistir al sufrimiento y mantener abierto el horizonte utópico de su superación. De esta manera el arte se convierte en recuerdo de una promesa: de la promesa «de felicidad, que es quebrantada» (*ibid.*, 181).

El recuerdo de la felicidad en cuanto felicidad perdida recibe en el arte el mismo valor crítico que el recuerdo del sufrimiento: es «reflejo de la esperanza pasada», de posibilidades perdidas, que son

acogidas por el presente como un futuro prometido. Dicha esperanza se transforma dentro del recuerdo en anhelo y ansia de plenitud dirigidos al presente. Pero aun logrando realizar esta paradoja, el resultado del arte seguirá siendo apariencia y no reconciliación real. No obstante, porque el arte no enmascara esa antinomia, es decir, ser aparición de la reconciliación y al mismo tiempo su apariencia ilusoria, porque no encubre su carácter irreal y aparente, por ello promete en la apariencia lo que no es tal: la reconciliación real.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Th. W. (1970), *Ästhetische Theorie*, en *Gesammelte Schriften* VII, ed. de R. Tiedemann y otros, Suhrkamp, Frankfurt a.M.; v. e., *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1980.

Adorno, Th. W. (1973), *Negative Dialektik*, en *Gesammelte Schriften* VI, ed. de R. Tiedemann y otros, Suhrkamp, Frankfurt a.M.; v. e., *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid, 1975.

Adorno, Th. W. (1977), *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen — Ohne Leitbild*, en *Gesammelte Schriften* X, ed. de R. Tiedemann y otros, Suhrkamp, Frankfurt a.M.

Adorno, Th. W. (1980), *Minima Moralia*, en *Gesammelte Schriften* IV, ed. de R. Tiedemann y otros, Suhrkamp, Frankfurt a.M.; v. e., *Minima Moralia*, Taurus, Madrid, 1987

Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. (1981), *Dialektik der Aufklärung*, en *Gesammelte Schriften* III, ed. de R. Tiedemann y otros, Suhrkamp, Frankfurt a.M.; v. e., *Dialéctica de la Ilustración*, trad. y edición de J. J. Sánchez, Trotta, Madrid, [5]2003.

G. Amengual (1996), *Presencia elusiva*, PPC, Madrid.

Andreu, A. (1997), «La *Carta sobre el entusiasmo* y el planteamiento de la antropología en vistas a una «ilustración»», estudio introductorio a Shaftesbury, *Carta sobre el entusiasmo*, Crítica, Barcelona, 15-81.

Anónimo (1796-1797), *Das «älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus»*, en C. Jamme y H. Schneider (eds.), *Mythologie der Vernunft. Hegels «ältestes Systemprogramm» des deutschen Idealismus*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1984.

Baumgarten, A. G. (1739), *Metaphysica*, Hemmerde, Halle.

Baumgarten, A. G. (1750/1758), *Aesthetica,* Kleyb, Frankfurt a.O.

Bolz, N. (1991), *Eine kurze Geschichte des Scheins*, W. Fink, München.

Cassirer, E. (1924), «Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen», en *Vorträge der Bibliotek Warburg*, 1922-1923, ed. de F. Saxl, Teubner, Leipzig-Berlin, 1-27.

Cassirer, E. (1972), *La filosofía de la Ilustración*, FCE, México.

Colomer, F. (1992), *La mujer vestida de sol. Reflexiones sobre el cristianismo y el arte*, Encuentro, Madrid.

Frank, M. (1982), *Der kommende Gott - Vorlesungen über die neue Mythologie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.

Franke, U. (1975), «Von der Metaphysik zur Ästhetik. Der Schritt von Leibniz zu Baumgarten», en K. Müller y otros (eds.), *Akten des II. Internationalen Leibniz-Kongresses*. T. III (*Studia Leinitiana Suplementa* XIV), F. Steiner, Wiesbaden, 229-240.

Gadamer, H.-G. (1984), *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Sígueme, Salamanca.

Gräb, W. (1998), «Kunst und Religion in der Moderne. Thesen zum Verhältnis von ästhetischer und religiöser Erfahrung», en J. Hermann *et al.* (eds.), *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, W. Fink, München, 57-72.

Herrmann, J. (1998), ««Wir sind Bildhauern gleich». Von der Verwandlung mytischer in ästhetische Erfahrung», en J. Hermann *et al.* (eds.), *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, W. Fink, München, 87-105.

Hegel, G. W. F. (1830), *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, en *Werke in 20 Bänden*. Sobre la base de *Werke von 1832-1845*, ed. de E. Moldenhauer y K. M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1986, vols. 8-10.

Hegel, G. W. F. (1986), *Vorlesungen über die Ästhetik*, en *Werke in 20 Bänden*. Sobre la base de *Werke von 1832-1845*, ed. de E. Moldenhauer y K. M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1986, vols. 13-15; v. e., *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989.

Hübener, W. (1985), *Zum Geist der Prämoderne*, Könighausen & Neumann, Würzburg.

Jarque, V. (1996), «Filosofía idealista y Romanticismo», en V. Bozal (ed.), *Historia de la ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* I, Visor, Madrid, 206-244.

Kant, I. (1983), *Werke in zehn Bände*, ed. de W. Weischedel. Edición especial, Wiss. Buchgesell., Darmstadt.

Leibniz, G. W. (1710), *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, en *Die Philosophischen Schriften*, ed. de C. I. Gerhardt, 7 vols., Berlin, 1875-1890 (reimp. Hildesheim, 1960-1961), vol. VI, 102-365.

Lukács, G. (1974), *Heidelberger Ästhetik (1916-1918)*, en *Werke*, ed. de G. Márkus y F. Benseler, Luchterhand, Darmstadt-Neuwied.

Marquard, O. (1981), *Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien*, Ph. Reclam, Stuttgart.

Mertin, A. (1998), «Complete this sculpture», en J. Hermann *et al.* (eds.), *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, W. Fink, München, 23-43.

Nietzsche, F. (1872): *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*, en *Werke in drei Bänden*, ed. de K. Schlechta, Hanser, München, ^{6}1969, vol. I, 7-134; v. e., *El origen de la tragedia*, trad. de E. Ovejero Mauri, Espasa-Calpe, Madrid, 1943.

Nietzsche, F. (1886a), *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, en *Werke in drei Bänden*, ed. de K. Schlechta, Hanser, München, [6]1969, vol. II, pp 275-561; v. e., *Así habló Zaratustra*, trad. de P. Simón, en *Obras completas* III, Prestigio, Buenos Aires, 1970.

Nietzsche, F. (1886b), *Jenseits von Gut und Böse*, en *Werke in drei Bänden*, ed. de K. Schlechta, Hanser, München, [6]1969, vol. II, 563-759; v. e., *Más allá del bien y del mal*, trad. de P. Simón, en *Obras completas* III, Prestigio, Buenos Aires, 1970.

Nietzsche, F. (1888), *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist*, en *Werke in drei Bänden*, ed. de K. Schlechta, Hanser, München, [6]1969, vol. II,. 1063-1159; v. e., *Ecce Homo*, trad. y ed. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1998.

Nietzsche, F. (1880 ss.), *Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre*, en *Werke in drei Bänden*, ed. de K. Schlechta, Hanser, München, [6]1969, vol. III, 417-925.

Rentsch, Th. (1998), «Der Augenblick des Schönen. *Visio beatifica* und geschichte der ästhetischen Idee», en J. Hermann *et al.* (eds.), *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, W. Fink, München, 106-126.

Ritter, J. (1971), «Ästhetik, ästetisch» en Íd. (ed.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie* I. Wiss. Buchgesell., Darmstadt.

Rohrmoser, G. (1976), «Äshetik II. Als philosophisches und neuzeitlich religionsphilosophisches Problem», en G. Krause y G. Müller (eds.), *Theologische Realenzyklopädie* I, de Gruyter, Berlin, 554-566.

Scheible, H. (1988), *Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter*, Rowohlts, Reinbek b.H.

Schelling, F. J. W. (1800), *System des transcendentalen Idealismus*, en *Ausgewählte Werke* II: *Schriften von 1799-1801*, Wiss. Buchgesell., Darmstadt 1975, 327-634.

Schelling, F. J. W. (1802), *Philosophie der Kunst*, Wiss. Buchgesell., Darmstadt, 1966 (cit. según la ed. de 1859).

Schiller, F. (1795), *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, en *Sämtliche Werke* V, ed. de G. Fricke, Hanser, München, 1967, 570-669; v. e., *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Aguilar, Madrid, 1969.

Schiller, F. (1984), *Über das Schöne und die Kunst*, DTV, München.

Schlegel, F. (1800), *Ideen*, en *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, ed. de E. Behler, II: *Charakteristiken und Kritiken 1 (1796-1801)*, Wiss. Buchgesell., Darmstadt, 1967.

Schopenhauer, A. (1819), *Die Welt als Wille und Vorstellung*, en *Sämtliche Werke*, ed. de W. Frhr. von Löhneysen, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1986, vols. I y II; v. e., *El mundo como voluntad y representación*, 2 vols., Orbis, Barcelona, 1985.

Shaftesbury, conde de (1997), *Investigación sobre la virtud o el mérito*, estud. intr., trad. y notas de A. Andreu, CSIC, Madrid.

Simmel, G. (1896), «Soziologische Aesthetik»: *Die Zukunft 17*, 204-216.

Simmel, G. (1900), *Philosophie des Geldes*, Duncker & Humbolt, Mün-

chen/Leipzig, [5]1930; v. e., *Filosofía del dinero*, trad. de R. García Cotarelo, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1977.
Simmel, G. (1916), *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch*, Wolff, Leipzig; v. e., *Rembrandt. Ensayo de filosofía del arte*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1996.
Simmel, G. ([3]1923), *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne*, K. Wagenbach, Berlin, 1983.
Simmel, G. (1957), *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*. Im Verein mit M. Susman, ed. de M. Landmann, Koehler, Stuttgart.
Weber, M. (1920), *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie* I, Mohr, Tübingen, [9]1988.
Welsch, W. (1990), *Ästhetisches Denken*, Ph. Reclam, Stuttgart.

ESTÉTICA E HISTORIA DEL ARTE

Francisca Pérez Carreño

1. EL ARTE HA MUERTO

Hegel fue el creador de una historia del arte universal. Al mismo tiempo afirmaba en sus *Lecciones de estética* el carácter pasado de su objeto: «el arte es y sigue siendo para nosotros [...] algo del pasado» (Hegel, 1930, 14) y esta frase ha dirigido la reflexión de la filosofía del arte desde entonces. Así, pues, en el origen de la reflexión el carácter histórico y pretérito de lo artístico están unidos. No sólo se pone en cuestión el estatuto de lo que seguimos hoy llamando arte, sino su relación con el arte del pasado y con la esencia, con la definición misma de lo artístico. Para Hegel, la historicidad del arte coincide con la historicidad del espíritu y está sujeta, por lo tanto a sus leyes, en particular al desarrollo de sí mismo como libertad y verdad absolutas. Éste es el argumento de la historia universal del arte y la necesidad de esas leyes del espíritu han de ser, por tanto, la causa de lo que más dramáticamente se ha llamado la muerte del arte. En la filosofía (de la historia) del arte hegeliana la muerte del arte es necesaria para la vida del espíritu o es el propio desarrollo del espíritu lo que conlleva el final del arte. El argumento reza: según su esencia, el arte es la manifestación sensible de la verdad. Sin embargo, no toda la verdad puede expresarse de modo sensible, pues ni el pensamiento, la actividad propia del espíritu es exterior, sensible. Puesto que pertenece al espíritu la necesidad de encontrarse a sí mismo como verdad, como absoluto, necesariamente ha de superar la etapa en la que se expresa (y se reconoce) sólo como algo exterior, sensible (artístico).

A pesar de que el arte sea algo del pasado, sigue habiendo obras de arte. ¿Muestran alguna necesidad histórica o son puros epifenómenos de la vida del espíritu? Según Hegel, en el párrafo que nos ocupa, las obras de arte del presente ya no serían «el modo supremo de ser consciente lo absoluto» (Hegel, 1989, 13), sino que habrían perdido «la verdad y la vitalidad auténticas» (Hegel, 1989, 14). En cuanto a la primera afirmación, se dice que el absoluto no es consciente de modo «supremo» en el arte, y esto es así porque el espíritu ha evolucionado como religión y, finalmente, como la filosofía, de modo que ya es el modo filosófico de representación y de vida del espíritu el que conviene a nuestra época. Lo que significa que el modo supremo del espíritu es el pensamiento científico-filosófico, la reflexión, el razonamiento que avanza desde lo general, mediante leyes, hacia lo particular, superando la parcialidad de lo artístico y de lo religioso. La última, la función más elevada del arte, sería la representación de la verdad. Sin embargo, el arte se presenta hoy como perteneciente al mundo de la ficción, o, en el mejor de los casos, mostrando verdades parciales, referidas al individuo. No buscamos en el arte, sino en la filosofía y (más) en la ciencia, una imagen completa de nosotros. El espíritu de la época ya no es artístico. Es cierto que la producción artística de nuestro tiempo nos ofrece verdades parciales, pero sólo con ayuda de la filosofía, del pensamiento, puede darnos una imagen imprescindible de nosotros e inalcanzable mediante otros discursos. Se dice también que el arte no sólo es, como forma de conciencia, algo del pasado, sino que ha perdido la verdad e incluso la vitalidad propias del arte auténtico. Ha dejado de poseer la función vital que alguna vez tendrían, religiosa, que pondría a través de ellas a la comunidad en contacto con la divinidad. Ni como conciencia ni como actividad vital es la obra de arte aquello que fue, vida y conciencia del espíritu.

Según la estética idealista, sólo en el arte se produciría la reconciliación de naturaleza y razón, y, en efecto, ésta era la definición hegeliana de la belleza, como símbolo: la «apariencia sensible de la idea» (Hegel, 1989, 85). Pues bien, definida de este modo, la obra de arte no es posible hoy. La definición simbólica de la obra de arte convive con otra concepción simbólica de la estética hegeliana: la que hace de la historia del arte símbolo (manifestación necesaria y sensible) de la historia del espíritu (cf. Man, 1982). De este modo la historia del arte abandonaría la contingencia de lo histórico entendido (igual que en la *Poética* aristotélica) como la sucesión caótica de acontecimientos y acciones particulares. La historia del

arte pertenece a la historia del espíritu porque en ella se desarrolla el ideal de belleza, la necesidad del propio espíritu de exteriorizarse y de reconocerse en lo que antes era ajeno a él, lo sensible. En la historia del arte se muestra como sensible —la racionalidad— la necesidad de lo histórico en general. Si pertenecen a la historia del espíritu, las producciones artísticas de nuestra época no pueden ser, por tanto, pura expresión de la subjetividad del artista o de la contingencia de la época, sino que deben tener alguna relación con la esencia del arte o con el arte de otra épocas, deben mostrar una necesidad espiritual[1].

Según Hegel, la obra de arte nos proporciona hoy, en primer lugar, un «goce inmediato» y, en segundo lugar, habla el lenguaje del pensamiento a través de una interpretación que percibe la relación entre expresión y contenido: «lo que sometemos a nuestra consideración pensante es el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre ambos aspectos» (Hegel, 1989, 14). Es decir, en último término, el arte se ha convertido en un objeto más para la reflexión, la síntesis se realiza en un nivel más elevado del espíritu. Si esto es así, entonces la definición estética de la obra de arte como el lugar, fuera del tiempo, en el que se realiza la deseada síntesis de naturaleza y espíritu (o de sensibilidad y razón), percibida en una espontánea e inmediata experiencia subjetiva, no sirve para determinar la esencia de las obras de arte del presente.

En la obra de arte perfecta, la obra de arte clásica, se da una interpenetración total de forma y materia, de espíritu y sensibilidad. Es el símbolo sin residuo. Según esta interpretación, habitual, del pensamiento de Hegel, un momento histórico concreto, el de la Grecia clásica, produjo efectivamente una forma de arte que respondía a la definición estética de lo artístico. En Grecia espíritu y sensibilidad encontraban su síntesis en lo artístico. En la obra de arte griega el espíritu se da forma y se reconoce en lo sensible: en la figura humana de la escultura clásica de forma paradigmática, allí donde la naturaleza tiene forma de hombre y el dios tiene forma humana. Hegel sigue en esta consideración admirativa de Grecia una tradición que nace en Winckelmann y atraviesa el pensamiento idealista alemán especialmente por Schiller. Winckelmann, en sus *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la*

1. «(S)ólo es obra de arte en la medida en que [...] ha recibido un bautismo de lo espiritual» (Hegel, 1989, 26).

pintura y la escultura, inauguró un género literario que frente a las vidas de artistas concibe las producciones artísticas como momentos de la evolución del arte. El arte, independientemente de sus autores, posee una vida propia. La evolución artística sigue un ciclo de nacimiento, madurez y decadencia, según el cual en la Antigüedad el arte helenístico sería un periodo de decadencia que seguiría al periodo clásico en el que alcanza su ideal el arcaico. Mientras que en su concepción neoclásica no hay otro fin del arte sino emular la grandeza del arte griego, para Hegel, como para Schiller, el ideal griego no es recuperable, ni deseable. El desarrollo del concepto mismo de lo artístico anula la posibilidad de una vuelta a Grecia, y también de una vuelta al arte. Al menos al arte definido estéticamente, al arte como símbolo.

Lo estético, la verdad como belleza, o la belleza como manifestación sensible de la verdad, es, según Hegel, el primer momento del desarrollo del Espíritu Absoluto. Esto quiere decir que sólo en un producto libre del hombre puede darse la belleza. En la obra de arte, como producción sensible del espíritu y como producto enajenado en el cual se reconoce, se da la verdad, la belleza. En cuanto que productos libres, las obras de arte sólo surgen en condiciones materiales e históricas en las que sea posible la expresión incondicionada de lo humano. Representan la elevación de lo humano por encima de lo natural, de la infinitud en lo finito. Por eso, al mismo tiempo, en la obra de arte lo natural se eleva hacia el espíritu. Ahora bien, sólo como pensamiento puede el hombre liberarse de lo material, porque sólo el pensamiento es lo infinito. Al definir la obra como producto del espíritu, está presente en el arte, desde el comienzo, su final. El desarrollo del espíritu le conduce hacia el concepto, fuera del ámbito de la sensibilidad y, por lo tanto, del arte o de lo estético dentro del arte.

Si entendemos de modo literal la historicidad de lo artístico en Hegel, esto es, si al arte de la Edad Clásica sucede el de la Edad Media, para a partir del Renacimiento ser ya una cosa del pasado, entonces resulta que lo que llamamos arte hoy con más propiedad ha sido siempre algo del pasado. En un sentido, nuestra tradición artística comienza en el Renacimiento, momento en el cual los artistas se emancipan de los gremios de artesanos, en el que lo artístico comienza a desarrollarse como un modo distinto de producción intelectual y, dentro de ésta, como un modo específico de representación del mundo y de los intereses humanos más espirituales. Aunque pronto esta especificidad de lo artístico centrada en su carácter sensible abandonará la verdad como estándar propio de

corrección. Pero, en otro sentido, nuestra tradición artística comienza en Grecia, y lo que llamamos Modernidad es, en efecto, un Renacimiento. En sentido conceptual, y adoptando los criterios hegelianos, ya en Grecia el arte es algo del pasado. Lo era ya en Hesiodo, que sabe que las musas dicen la verdad sólo cuando quieren. Lo era para el aedo que recita y para el oyente que disfruta, interpreta y critica y no está adorando a los dioses, ni gobernando la ciudad, ni explicando el movimiento de los astros. Lo era, por último, para el ateniense del siglo V que acude al teatro en las fiestas de su ciudad, a presenciar la obra premiada en el concurso de los trágicos, y que acude a llorar y a lamentarse por el destino de alguien que sabe está sólo siendo representado. Lo era, finalmente, para Platón, como para Hegel, cuando se pregunta por la actividad de los artistas, por la mímesis como modo de conocimiento y por la relación del arte y la verdad, o de la apariencia y lo real. Al buscar la relación entre arte y filosofía encadena (cf. Danto, 1986), para beneficio de Hegel entre otros, el arte a la filosofía. Según la definición platónica del arte como mímesis, como apariencia, sólo la filosofía es capaz de interpretar correctamente el arte a la vez como lo extraño al pensamiento y como lo que expresa de modo sensible y oscuro una verdad que le es propia. Hegel le ha concedido una vida anterior, igual que Platón, al considerar la poesía antigua maestra de la humanidad.

En nuestra época, la que comienza en Grecia tal como la recupera el Renacimiento, la relación de la verdad y el arte no es en absoluto evidente[2]. Y, sin embargo, es entonces cuando la actividad artística se emancipa, y cuando comienza una historia autónoma del arte, la historia del mundo de lo aparente, lo no verdadero, cuyo argumento paradójicamente es la búsqueda de la propia identidad. De hecho, ésa es la aportación hegeliana al entendimiento de la Modernidad: el arte es siempre algo del pasado. Según la postura más pesimista, a partir de la muerte del arte, o de la necesaria superación del arte por la filosofía, lo artístico continuaría viviendo una vida de espaldas a lo transcendente, en el desarrollo inmanente de su propia autonomía y ligado a la reflexión filosófica de sí mismo. Es en realidad el lugar que le ha reservado la filosofía desde

2. La Modernidad es un Renacimiento también en el sentido de que esta noción moderna de lo artístico se recupera de la Antigüedad clásica. Naturalmente, es en Platón donde se encuentra la primera formulación de lo artístico como mímesis, del artista como técnico en la mímesis y del arte como diferente de la filosofía, el mundo de la apariencia frente al de la verdad.

Platón. A pesar de ello, el arte lleva siempre en sí mismo el momento estético como algo superado, aunque siempre para una reflexión filosófica.

Como venimos viendo, la afirmación de que la obra de arte incorpora como superado por la filosofía un momento estético es pareja de la idea de que históricamente el arte es algo del pasado. Por la misma razón, el arte del presente incorpora el del pasado superándolo. La afirmación de que el arte es algo del pasado es antiintuitiva porque nos vemos rodeados de objetos que llamamos obras de arte y en el mismo sentido que lo hacemos con obras del pasado. Es más, sólo porque encontramos una relación entre ellas, porque para su comprensión recurrimos a las anteriores, las consideramos «arte». Los valores artísticos que percibimos como atemporales se encuentran y justifican en el pasado. Sólo desde el presente es posible percibir una relación con productos cuya función era otra que la estética, y, a la vez, sólo porque podemos reconstruir el hilo que lo unen con esos productos, llamamos arte a lo que hoy cumple una función diferente. Tener historia es algo radicalmente distinto para el arte que para la ciencia de la biología, por ejemplo. Y mientras que para conocer la biología actual no es necesario el conocimiento de la biología antigua, no hay conocimiento del arte que no sea del pasado (a menos que nos encontremos en un momento posthistórico, claro). Poseer una historia no significa percibir lo anterior como meras etapas preparatorias para alcanzar el presente, sino como momentos ineludibles de la comprensión del presente. No pensamos y disfrutamos las obras de arte de la Antigüedad como propias sólo históricamente, sino como algo presente, como momentos de nuestra tradición: algo pasado en el presente. En este sentido, sólo porque el arte es histórico, algo del pasado, es también atemporal.

La paradoja sobre el carácter pasado del arte ha sido uno de los núcleos fundamentales de la estética de Gadamer. Según su reconstrucción hegeliana, cuando el arte era algo vivo y auténtico no era considerado estéticamente, es decir, no se sabía arte. No existían instituciones artísticas (ni academias, ni museos, ni gremios de artistas), ni artistas, ni público artístico, ni era necesaria una estética (una filosofía del arte). Sólo cuando el arte empieza a ser considerado por la estética (por Hegel) como objeto de su estudio, autónomo y separado del resto de actividades productivas y representativas, entonces pierde la vitalidad que poseía cuando no tenía conciencia de sí como arte. La autonomía se consigue a costa de la evidencia y empujados por la necesidad de una actividad reflexiva

(de la estética). En una generalización harto discutible (que el énfasis retórico nos ayuda a percibir) Gadamer afirma:

> En cualquier caso no cabe duda de que las grandes épocas en la historia del arte fueron aquellas en las que la gente se rodeó, sin ninguna conciencia estética y sin nada parecido a nuestro concepto de «arte», de configuraciones cuya función religiosa o profana de la vida era comprensible para todos y que nadie disfrutaba de una manera puramente estética (Gadamer, [4]1975, 120).

La cita recoge, por un lado, la idea hegeliana y romántica de que la vivencia auténtica no es reflexiva, menos aún la vida estética, dado su carácter ligado a lo sensible. Por otro lado, la tesis de que el arte auténtico, que no reflexionaba sobre sí mismo, existía en el seno de instituciones sociales no artísticas, esto es, cumplía funciones religiosas o profanas. Si el arte ya no es algo en relación a una función, si en el mundo moderno no es religión, entonces, qué es. Para Gadamer lo que es paradójico es que el arte sea tal sólo cuando no tiene conciencia de serlo y cuando tiene cierta conciencia de su especificidad entonces ya no alcance la grandeza de épocas pasadas. Adorno sigue la reflexión gadameriana al señalar la falta de evidencia del arte moderno: falta de evidencia respecto a su sentido, a su propia definición y a su lugar en el mundo empírico y social (Adorno, 1970). Sin embargo, la falta de evidencia más profunda es la falta de inmediatez de la experiencia que proporciona. Lo que parecen compartir estas estéticas es la idea de que no se disfrutaba de una experiencia (puramente) estética del arte en las épocas pasadas y que tampoco es posible hoy esa experiencia puramente estética: entonces por falta de conciencia y ahora por exceso de reflexión.

La necesidad de enlazar un arte falto de evidencia con un pasado falto de concepto se da en Gadamer como en Hegel y casi del mismo modo. Por un lado, se reconoce la necesidad de la filosofía del arte que proporciona justificación a lo artístico: «(l)a tesis del carácter pasado del arte entraña que, con el fin de la Antigüedad, el arte tiene que aparecer como necesario de justificación» (Gadamer, 1991, 35). Por otro lado, en *La actualidad de lo bello* se defiende una definición antropológica que mantiene el concepto de símbolo (junto al juego y la fiesta) en el interior de lo estético. Lo simbólico como momento mágico, religioso, no abandona el campo de lo estético ni en una explicación hermenéutica. Lo bello brilla, resplandece, es digno de ser mirado, y ese platonismo no desaparece del horizonte gadameriano. La obra de arte es el acaecer de la belleza, igual hoy que en el arte del pasado:

> [...] la belleza, por muy inesperadamente que pueda salirnos al encuentro, es una suerte de garantía de que en medio de todo el caos de lo real, en medio de todas sus imperfecciones, sus maldades, sus finalidades y parcialidades, en medio de todos sus fatales embrollos, la verdad no está en una lejanía inalcanzable, sino que nos sale al encuentro. La función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real (Gadamer, 1991, 35).

II. LA HISTORIA DEL ARTE MODERNO Y LA ESTÉTICA DE LA MODERNIDAD

Según Hegel, la pintura como género artístico inaugura el modo romántico de producción artística, en el sentido de que es el primero en el que la obra de arte es una representación para un sujeto. Lo sensible es sólo para una subjetividad. También históricamente la pintura renacentista puede señalarse como un momento clave de conciencia del arte de su propia especificidad, ligado al desarrollo de la conciencia moderna de la subjetividad. La historia del arte en el Renacimiento tiene como uno de sus hitos fundamentales el descubrimiento y la utilización de la perspectiva lineal en la pintura. Panofsky ha mostrado cómo la perspectiva es una forma simbólica, es decir, cómo funciona como expresión sensible de la concepción moderna del mundo. La perspectiva permitía al artista elaborar una imagen del mundo, es decir, transportar el espacio tridimensional a una superficie plana, según un criterio de corrección. Para los artistas de los siglos XV y XVI la utilización de este método geométrico servía como un modo de elevar su tarea por encima del trabajo manual y convertir a la pintura en un arte liberal. Se trata, pues, de un modo de emancipación profesional, de afirmación de la actividad del artista. La pintura deja de tener un valor relativo a su funcionalidad religiosa, y a su lugar en un muro o un altar, a su capacidad para poner en contacto con el más allá, para convertirse en una representación, adecuada o no, del mundo. La perspectiva supone, pues, también un paso en la emancipación del arte de la religión. Además contribuye a fundar la concepción antropocéntrica y desacralizada del mundo moderno. La pintura de caballete y la perspectiva lineal forman parte del espíritu moderno en su núcleo fundamental, puesto que, en palabras de Panofsky, la perspectiva permitía «la objetivación del subjetivismo» (Panofsky, 1927, 49). En realidad, pretendía la objetivación de lo más subjetivo, la percepción privada.

Una pintura se convertía gracias a la perspectiva en una representación visual del mundo, la representación desde un punto de vista, la imagen de un sujeto. De un hombre convertido en sujeto, en el punto geométrico, desde el cual se percibe una escena del mundo. Ese punto de vista (que no pertenece al mundo, pero desde el cual se organiza) es el vértice de una pirámide visual cuya base son los objetos percibidos. La pintura se concibe como un corte en esa pirámide visual. Se habla de que la perspectiva es posible gracias a la racionalización del espacio, convertido en el espacio homogéneo e isotópico de las matemáticas euclideas. Para nuestro tema, lo fundamental es, por un lado, que se produce la conversión de los objetos del mundo en objetos para una mirada, ordenados y percibidos para ella; la mirada ordena y clasifica, lleva a la representación y domina. Por otro lado, esa mirada lo es de un sujeto descarnado, sin cuerpo, convertido en un punto en el espacio, pero fuera del espacio de la representación. Estamos, pues, frente al sujeto moderno en cuanto perceptor y representador visual, que es además modelo para el sujeto moderno filosófico, el sujeto cartesiano. Es un sujeto que está ante el mundo; en la terminología heideggeriana, la pintura renacentista es el comienzo de la época de la imagen del mundo.

Así, pues, el arte renacentista caminó de la mano de la filosofía y la ciencia modernas en la afirmación de la centralidad del sujeto y de su dominio sobre el mundo. La historia de esa relación parece confirmar la teoría hegeliana. Por otro lado, su evolución interna consiste en la búsqueda de su esencia, en la historia de su autonomía. Incluso a través de la noción de genio, la actividad artística permite la imposición del sujeto a través de la creación de objetos que se dan regla a sí mismos y que se convierten en piedras angulares de nuestra visión del mundo. Las que Jauss ha llamado las «transformaciones de lo moderno» (Jauss, 1995) suponen en el seno de la historia del arte anticipaciones de los movimientos reflexivos de la Modernidad. La evolución de la pintura se puede explicar, como hace Jauss con la poesía, también al hilo de la evolución filosófica, de tal modo que la representación artística del mundo se convierte en el modo de presentar episodios de la subjetividad moderna; por ejemplo, el género paisajístico, a partir del XVIII, tornaría el sentimiento en clave de interpretación de la naturaleza, la naturaleza en el escenario de nuestras pasiones y más que escenario en el teatro mismo de las mismas. La conciencia de que la naturaleza se convierte en mera excusa para representarnos y de que lo artístico es la forma en la que la representamos y nos representamos, conduce al

arte a una reflexión sobre la representación que es la marca de una de las transformaciones fundamentales de lo moderno. Esta reflexión pictórica resulta en el abandono de la representación de la naturaleza por la ciudad, o por la civilización, y del campo como retiro o entretenimiento del urbanita[3].

Las vanguardias artísticas, cuyo paradigma es claramente pictórico, a partir de comienzos del siglo XX suponen otro paso en esta historia de la reflexión pictórica. Según Greenberg, el crítico modernista, la filosofía crítica con origen en Kant tendría su culminación artística en la actividad investigadora sobre los lenguajes artísticos y sus límites que se produce en las vanguardias clásicas[4]. La representación del mundo natural o social cedería paso en la revolución vanguardista en una línea histórica que conduce desde Manet a Cézanne, al cubismo y la abstracción, como abandono de la figuración y de la representación misma. La historia de la pintura moderna tiene el argumento de la búsqueda de la pureza y la especificidad propia de lo pictórico. Alcanzaría su autonomía (según Greenberg) en el expresionismo abstracto, al enfatizar los elementos y los procedimientos propios del medio pictórico. Es dentro de los propios límites de los géneros artísticos, a decir de Greenberg, donde las vanguardias clásicas persiguen la autonomía. El arte abandonaría la representación de objetos y se convertiría fundamentalmente en arte sobre arte o, con más frecuencia, en un arte en busca del lenguaje universal de la forma y el sentimiento. Junto al abandono del objeto en favor del medio y del procedimiento se produjo notablemente el abandono de los métodos habituales de representación artística, la perspectiva, la anatomía, el uso naturalista del color en pintura o de la tonalidad en música. Esta historia formalista de lo moderno es también de extracción hegeliana aunque elija una narración en la cual el símbolo de la libertad sea la propia libertad de la actividad artística.

La estética de Adorno ha asumido una narración muy similar para la Modernidad, pero ha señalado cómo el arte autónomo no es ni puede ser símbolo de la libertad real. La evolución artística en pos de la autonomía como búsqueda de lo específico llega a coin-

3. Naturalmente, coincide con la transformación que Jauss reconoce a mediados del XIX protagonizada por Baudelaire. Cf., por ejemplo, F. Frascina *et al.*, *Modernity and Modernism. French Painting in the nineteenth century*, Yale University Press, 1993.

4. Cf., entre otros lugares de la obra de C. Greenberg, «Modernist Painting» (1960), en *The Collected Essays and Criticism* IV, 87 ss.

cidir con la pérdida de evidencia y con la misma pérdida de la esencia de lo artístico. El lenguaje que no dice nada o que se complace en la autorreflexión abandonaría lo que es propio del arte: incorporar al ámbito de lo lingüístico lo que permanecía fuera, lo natural. El olvido de la naturaleza sería uno de los síntomas de pérdida de esencia de lo artístico, a la que ha conducido la propia búsqueda de la esencia.

Así, pues, la historia del arte, desde el Renacimiento hasta las vanguardias, consistiría en la evolución de lo artístico en el seno mismo del arte hacia su autonomía. Ahora bien, esa autonomía, respecto a lo social (la religión o la política principalmente) y en cuanto a su modo de significación (como búsqueda de la pureza expresiva), no puede, desde el principio, coincidir con un acercamiento a la verdad, porque está guiado por un argumento que es el de su naturaleza sensible, en el que la verdad no puede darse. La emancipación del arte sería la historia de la búsqueda de su propia esencia como apariencia, y no como realidad (como ilusión, en Platón, sentimiento, en Kant). Su autonomía se ha basado en el previo reconocimiento de su carácter ilusorio, ficticio. Es dentro de ese ámbito de lo ilusorio donde a la vez busca el arte su esencia y donde la realiza. La historia de la autonomía de lo artístico es la de su desemancipación filosófica, en palabras de Danto, y tiene una historia, la del arte moderno y un final, fechado por él en 1964, con la exposición de las *Brillo Box* de Warhol.

Si el arte ha dejado efectivamente de ser algo vivo para los modernos no puede ser porque sus productos hayan dejado de acompañar o de formar parte de nuestra visión del mundo, o de la comprensión de nosotros en el mundo, sino porque nos acompaña en esta comprensión desde el lado de la apariencia y lo imaginario, es decir, porque lo hemos incorporado como algo del pasado, o como lo aparente, no comprensible sino desde la interpretación filosófica. Como hemos visto en la pintura, el arte acompaña a la filosofía desde el Renacimiento (al menos). Yendo más allá de Hegel, el arte como la filosofía ha abandonado la representación de la realidad, la búsqueda de la verdad, a la ciencia. Por otra parte, ha buscado la representación de aquello que no la tiene, el sujeto, de lo que por no pertenecer al mundo no puede ser conocido. Al mantenerse en ese ámbito se ha mantenido en contacto con aquello a lo que la ciencia no puede dar respuesta y que, sin embargo, exige un posicionamiento vital: el sentido de la vida, la moral. Aunque sólo fuera por eso, el arte, aun en la autonomía ilusionista en la que lo mantiene la filosofía moderna, escribe, ha escrito, una historia

que sólo él puede narrar, devolviéndonos una imagen del sentido o del sinsentido que escapa a la historia de la filosofía. No obstante, éste es un lugar que tampoco desenfoca la visión de la filosofía moderna, porque continúa entendiendo el sujeto como sujeto básicamente epistemológico y en términos del conocer, y del arte en términos de imagen, o representación imaginaria o ficticia.

Según la formulación de Danto la historia del arte de la Modernidad habría asumido el concepto (los conceptos) de arte que le ha proporcionado la filosofía dentro del general ámbito de la apariencia. El arte habría vivido bajo conceptos filosóficos como mímesis, como expresión, como forma; incluso habría alcanzado momentos heroicos en los que desafiando a Platón y a Hegel habría pretendido ser «una "ficción suprema" que combate nuestra contingencia»[5], y habría afirmado la superioridad de la ilusión sobre lo presuntamente real. Habiendo vivido estos (y otros momentos marginales de la narración) el arte ha finalmente alcanzado, según Danto, su concepto como ilusión, cuando descubre que es su concepto y no su carácter sensible lo que convierte ciertos artefactos en artísticos. Danto reivindica su herencia hegeliana al insistir en que es el contenido y no la apariencia lo que caracteriza el arte. Al filo de los años sesenta del siglo pasado el arte realiza obras como *Silencio* de Cage, los cuadros monocromos negros de Reindhart o *Habitación vacía* de I. Klein que afirman su carácter artístico a pesar de haber alcanzado el punto más alto de la autonomía, el contenido cero. El argumento de la autonomía estética no da más de sí; por tanto, esta historia ha terminado.

A partir de ahora, también el arte de la Modernidad será para nosotros una cosa del pasado. Por el momento vivimos según unos, una época post-histórica que no reconoce una narración única: la edad del pluralismo (cf. Danto, 1992). Para otros, nos encontramos todavía en una época de acabamiento[6], en la que reconocemos el carácter mortal del arte y en la que el arte representa una y otra vez su propia muerte. Para estos últimos quizá exista la idea de que el arte, una vez soñada su autonomía como ilusión, debe volver a cumplir (o buscar cumplir) destinos relacionados con la inmediatez y con la verdad de épocas pasadas, premodernas, cuando el arte no era las artes modernas, cuando era religión o, conectado con prácticas profanas, consistía en la espontánea realización de la libertad

5. F. de Azúa, «Yo diría que...»: *Archipiélago, 41*, 19.
6. *Ibid.*

en medio del mundo de la necesidad natural. Las raíces filosóficas de este supuesto se encuentran en Heidegger.

II. HEIDEGGER Y LA CRÍTICA DEL SUBJETIVISMO MODERNO

Como hemos visto en relación a la filosofía de Adorno, la historia moderna del arte conduce al mismo tiempo hacia su autonomía y hacia su pérdida de su esencia. El desarrollo de lo artístico hacia lo puramente subjetivo, como experiencia estética, del predominio de la forma sobre la materia, como formalismo, de la superación voluntarista de reglas y tradiciones, a lo genial como energía creadora sin fondo y a la búsqueda de los efectos sobre la creación conduce según Adorno a la desartistificación. La esencia del arte sólo puede ser la verdad, pero no entendida desde el pensamiento conceptual, cuya lógica se ha mostrado unilateral y dominadora. El arte debe hacer aparecer la verdad que lo conceptual oculta y destruye. Pues bien, es Heidegger quien concibe de modo inverso al hegeliano la relación entre arte y verdad de modo que el arte no es una búsqueda de la verdad a ser superada por la filosofía, sino un modo de presentarse la verdad como desocultamiento, abandonado por la filosofía moderna en cuanto que asumió un concepto de verdad inapropiado, como adecuación. Siempre que se piense la verdad como adecuación entre pensamiento y ser, se cerrará la posibilidad de que efectivamente se dé.

La visión heideggeriana del arte da una interpretación inversa a la muerte del arte hegeliana. La historicidad del arte no le adviene como consecuencia de una determinada forma de situarse frente a lo histórico, sino que le es constitutiva. Aunque no se siga, según Heidegger, «El arte es historia en el esencial sentido de que funda historia» (Heidegger, 1935/6, 67). La obra de arte no es, pues, producto sensible del espíritu, que la filosofía supera, sino que la obra de arte crea el espíritu. Dicho más claramente: el arte de una época no es el producto del espíritu de la época, sino que del arte surge el espíritu de la época. «El *Dasein* histórico de un pueblo es el arte» (Heidegger, 1935/6, 67). No es una cuestión baladí: el arte de una época no se entiende a partir del resto de documentos o hechos de la época, al revés, el arte es lo absoluto, incondicionado, a partir del cual explicamos o entendemos la época, aunque ello mismo permanezca inexplicado. Para explicar esta cuestión hemos de volver su concepción del arte.

Según Heidegger, la obra de arte auténtica es aquella en la cual «se ha puesto manos a la obra la verdad de lo ente» (Heidegger, 1935/6, 29). Aunque Heidegger asume la idea de que el arte es algo del pasado, sin embargo, piensa que sólo la verdad puede ser una finalidad de lo artístico y, por lo tanto, que también en la Modernidad existe la posibilidad de que la obra de arte sea algo vivo. El arte auténtico sólo tiene como fin la belleza, no es un modo entre otros de representación, sino «uno de los modos de presentarse la verdad» (Heidegger, 1935/6, 41). Por lo tanto, a pesar de las evidencias empíricas de que históricamente el arte ha ayudado a conformar la concepción moderna del mundo, y apoyado en la concepción del lenguaje y en la poesía del Romanticismo alemán, Heidegger piensa que sólo en el arte será posible una salvación.

Su concepción de arte, como de lenguaje o de filosofía, no es representativo, sino comunicativo. En el arte se establece la comunicación con el mundo de los muertos, de los antepasados, de lo sagrado, que se rompió con una visión desacralizada del mundo. En cuanto el arte (o la religión o la filosofía) deja de ser un modo de mediación para convertirse en una forma de representación, el hombre pierde su relación con aquello que le da sentido desde el pasado y la tradición, olvidado de aquello que únicamente puede ligarle a la tierra. Desde ese punto de vista, si la historia del arte es la historia de su autonomía desde lo religioso, entonces la historia del arte es una historia de decadencia. El arte es algo del pasado. Sin embargo, el arte no muere de una vez, la historia del arte es la historia de su acabamiento. Sólo el arte puede mantener una relación con lo sagrado en el mundo moderno, aunque consista en rastrear la huella de unos dioses ausentes. El poeta es el que siente y canta el dolor de la pérdida de salvación. La relación, pues, entre el arte y lo religioso es esencial, y responde a la idea de que en el arte se hace presente lo sagrado. Así, en la estatua clásica, el dios no es «una reproducción fiel que permita saber mejor cuál es el aspecto externo del dios, sino que se trata de una obra que le permite al propio dios hacerse presente y que por lo tanto es el dios mismo» (Heidegger, 1935/6, 35). Pero en el mundo de hoy, de las religiones y de las artes modernas, ya no es posible ese contacto con la divinidad. En cuanto al arte, lo será auténticamente en cuanto que lo sagrado esté presente en él como sentimiento de ausencia, de falta, de negatividad.

El ponerse a la obra de la verdad que es la obra de arte consiste en un combate entre el mundo y la tierra: entre el mundo que abre (que instaura la obra), como lenguaje creador o poema que es, y la

tierra desde la que se levanta pero que permanece cerrada. En la obra de arte la forma que abre un mundo, que da forma a un decir, surge de la tierra y reposa en ella, que puede mostrarse aunque permanezca como lo oculto: «[...] la roca se pone a soportar y a reposar y así es como se torna roca; los metales se ponen a brillar y destellar, los colores a relucir, el sonido a sonar, la palabra a decir» (Heidegger, 1935, 38). Frente al modo de ser del útil en el que todos, forma y materia, están subordinados al uso, desaparecen en el objeto, en la obra de arte, la materia no se ve aniquilada por la forma, violentada por ella. En el templo la roca es usada como material de algo que será creado a partir de ella, es más, un mundo, en cuanto que el templo señala lo sagrado y en cuanto que cada una de sus partes o de sus elementos tiene una función en referencia a los usos y los significados que el propio templo hace posibles, y a su ordenación del espacio. Pero el templo no es un mero edificio con una utilidad religiosa; como obra de arte que es, la roca no desaparece en él, sino que, al contrario, se hace notar, no pasa ya desapercibida como sucedía cuando era mera naturaleza. La roca no se convierte solamente en templo sino que se afirma como tal en lucha con la forma.

El desocultamiento en que consiste la verdad de la obra de arte es el de la tierra como algo que permanece cerrado en sí mismo, y de su lucha con el mundo que el lenguaje articula y que la obra instaura, o, mejor, hace posible. Por su parte, este mundo que se abre en la obra es el mundo histórico del hombre, un todo entendido como la red de relaciones, entre las cosas (y los utensilios), entre los humanos, entre éstos y aquéllas, que conforman el horizonte en el que cobran sentido acciones y percepciones y palabras, en el que surge el sentido. Por eso, un mundo es un modo histórico y cultural de estar en el mundo, o lo que es lo mismo estar en el mundo es para el humano histórico y cultural. En *El origen de la obra de arte* la esencia de la obra de arte se entiende en relación con la esencia de los otros dos tipos de ente que Heidegger contempla en este ensayo, lo natural y el utensilio. Frente a éste, en el que la materia adquiere la forma según un propósito, un significado previsto por el hombre, en la obra de arte la materia encuentra una forma que no responde a un propósito (la finalidad sin fin kantiana) y en el que la tierra puede momentáneamente desocultarse. Pero sólo en el combate. Tierra y mundo no pueden ser separados. El mundo, que pretende siempre el dominio sobre la tierra, tampoco puede sino dejándola aparecer en el arte constituirse como tal. La tierra es usada en el utensilio, incluso en alguna medida en la

obra de arte, pero también es en ella aquello que resiste, lo no humano, no comprensible, del que surge, sin embargo, todo sentido, toda comprensión.

El poema es el paradigma de la obra de arte, o, mejor, toda obra de arte es un poema. Veamos cómo funciona esta relación lengua-poema. Cuando decimos que la obra de arte abre o instaura un mundo, ello es así porque tiene una naturaleza lingüística. Heidegger adopta las connotaciones positivas que tiene el discurso platónico sobre el poeta, como ser inspirado, cuyo canto es prolongación del soplo divino que es fuente de la verdadera poesía. A ello une la idea romántica de que el lenguaje no es un vehículo de comunicación, sino una forma de crear el mundo, de configurarlo. El caos originario de Humboldt es ordenado en las categorías lingüísticas, a través de las cuales percibimos el mundo. Ahora bien, sólo es posible un uso público del lenguaje porque a él subsiste una relación del hombre con las cosas y de los hombres entre sí (del hombre con los hombres). Esta relación no es, en sentido estricto, extralingüística, pero es en ella donde se funda el sentido de lo lingüístico, aunque permanece incognoscible fuera del lenguaje. Es la tierra de la que todo surge, pero que se cierra en sí misma una vez que el mundo ha surgido. Y es en la *poiesis*, la actividad creadora en el radical sentido de pasar del no ser al ser, donde el hombre se pone en contacto con la tierra. El (uso) poético del lenguaje consiste en la creación misma del lenguaje y del mundo. El poema no representa, no responde a necesidades prácticas ni teóricas, no pertenece al mundo de la razón, sino a su sombra. El poema nos pone en contacto con el ser, es la aparición del mundo y el ocultarse de la tierra. En esa «arriesgada» situación se sitúa el poeta (aunque pertenece a la esencia de todo hombre), cuando se aleja de las clasificaciones y las claridades de la representación del mundo. Se arriesga en el lenguaje, dice Heidegger.

Por esto el arte es histórico, y es histórica su verdad: «Todo lenguaje es el acontecimiento de este decir en el que a un pueblo se le abre históricamente su mundo y la tierra queda preservada como esa que se queda cerrada» (Heidegger, 1935/6, 64). No como resultado de una forma histórica de comprensión del mundo, concepción del mundo; tampoco al modo materialista de explicación como producto de determinados modos y relaciones de producción; al contrario, como el inicio. Es a partir del arte cuando un pueblo entra en la historia. Y este inicio no sucedió de una vez para siempre, sino que sucede. El arte es el comienzo de la historia y en cuanto que no está dirigido por una finalidad nos dice que la

historia tampoco tiene un fin, que no hay un sentido de la historia. Que la verdad no está al final de la historia más que al principio.

IV. EL DOBLE CARÁCTER DEL ARTE

El valor de la estética de Adorno radica a mi entender en haber mantenido la idea de que a pesar de que el arte desde la Modernidad tiene una historia interna, autónoma, al mismo tiempo pertenece a la historia toda de la humanidad. Dicho de otro modo: el arte de la época burguesa es el arte autónomo. Es más, la autonomía de lo artístico lucha contra lo social como contra la naturaleza, sin que ambos momentos dejen de constituir momentos ineludibles de la producción y la recepción artísticas. El concepto heideggeriano de obra de arte como lugar del combate entre la tierra y el mundo se reinterpreta admitiendo e insistiendo en que la tierra no es ya la naturaleza intocada, ignota, más allá de todo lenguaje o práctica social. El material de la obra de arte no es la roca que resiste y brilla, sino el bloque de piedra extraído con violencia y por el trabajo no artístico, el pigmento pictórico elaborado por procedimientos químicos, el lenguaje que incorpora todas las violencias sobre lo singular, el sonido arrancado de instrumentos que son utensilios y no de cualquier forma sino como nota, en el complejo sistema de la música occidental. No es que lo natural sea social, porque una idea de naturaleza es precisa para que el arte sea tal y el hombre lo sea. La obra de arte, como el hombre mismo, es un conflicto irresuelto entre forma y materia (entendida como material y como contenido).

Adorno recupera a Hegel en el sentido de que la historicidad del arte no es la del origen posibilitador de toda historia, es la de una historia en sentido fuerte, como aquello cuyo fin no está en el origen: «el arte es alérgico a su recaída en la magia» (Adorno, 1971, 77). Asumiendo una narración según la cual el origen del arte esté en la religión, no hay ya sin embargo una vuelta posible. El principio formal tiende a afirmarse frente al mimético, porque en eso consiste la afirmación y la búsqueda del arte de su esencia. Si lo mimético —el modo de representación sin violencia en el que es posible la representación de lo distinto: lo individual, lo sensible— retrocede en el arte de vanguardia (la realización histórica de la autonomía del arte burgués), es precisamente por el impulso de la forma por conocer lo extraño, por apropiarse de lo diverso.

Mantener la nostalgia de un momento mimético o religioso no sólo no es posible, sino que es ideológico: es decir, falso y explota-

dor. Saludar con vítores el domino de la forma es, por otro lado, felicitarse por la desartistificación del arte, por el triunfo de lo idéntico. Como es sabido, esa aporía constituye una parte esencial del pensamiento estético de Adorno, pero no constituye todavía un final. Existe una posibilidad, que explora el arte auténtico, y su autenticidad no es la cercanía con lo originario. Desarrollar el principio formal hasta hacerlo estallar por la disonancia. El contenido de verdad de la obra de arte no es positivo, sino negativo. Dice la imposibilidad de la felicidad dentro de la historia, en el seno del arte. ¿Debe el arte seguir diciendo esta imposibilidad? ¿Debe seguir mostrando el fracaso de la Modernidad, de la época estética del mundo? Parece que así es en la teoría estética adorniana. Para muchos, sin embargo, Danto entre ellos, se trata del final de la Modernidad, de la estética. Las prácticas artísticas que se han dado en llamar postmodernas, el arte desde el fin de las vanguardias, han abandonado el «tabú mimético» y se han (parcialmente al menos) desembarazado también del tabú reflexivo, el de su autonomía. Han dado por terminada la historia de la Modernidad. No aspiran a la autonomía porque éste es un ideal imposible, y su crítica puede ahora ser temática, no aspiran a la pureza sensible, y la reflexión puede formar sin complejos parte de la obra, tampoco a la pureza ideológica, y pueden ser tachados de propagandistas.

El cambio se anunciaba ya en el época de la vanguardia, en la práctica artística y también en la teoría. En 1933 escribía Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y afirmaba la necesidad de un arte político en lugar de una política artística. La intencionalidad marxista del ensayo es explícita y asume el supuesto no mencionado de que el arte proletario será mejor que el arte burgués y la época futura mejor que la pasada. A pesar de ello, Benjamin percibe con más facilidad que otros las ventajas de los nuevos medios de producción artística, que no hacen sino asimilar el que ya es el nuevo medio de producción general: la producción en serie. El autor cifraba en la reproducción tecnológica el advenimiento de una nueva época del arte, el de la obra de arte sin aura. La obra de arte producida en serie ha perdido la unicidad de la obra burguesa: un objeto único en el que el propietario burgués concentra todos los valores. Sólo así el arte puede emanciparse «de su existencia parasitaria en un ritual» (Benjamin, 1933, 27). Sin pasar a considerar el perjuicio que la pérdida de lo aurático conlleva (otra muerte en la historia del arte), terminaré con algunas ideas sobre las artes que Benjamin consideraba el comienzo del arte nuevo: la fotografía y el cine, propuestas como formas no auráticas.

En efecto, es difícil sustraerse a la idea de que el cine es el arte de nuestra época: alcanza a, y es comprendido por, un número mayor de personas. El cine nos ofrece hoy, más que la poesía o la pintura, una imagen en la que falsa o verdaderamente nos reconocemos (y sólo aquello de lo que podríamos decir que es falso puede ser verdadero). El espectador de cine es a la vez «crítico y fruidor», el pensamiento está imperceptiblemente atado a la narración y a la imagen, y la reflexión, a la crítica y el juicio de gusto. Muchas necesidades vitales son satisfechas por el cine: la fascinación por las imágenes, el descubrimiento de lo lejano, del «inconsciente óptico», la identificación imaginativa, la narración, el ritmo. Seguramente son las mismas o parecidas satisfacciones que nos proporcionaban la poesía o la pintura. A pesar de todo, el cine vanguardista, o lo que se ha dado en llamar post-cine, se revuelve contra esa práctica, renunciando al reconocimiento, a la mímesis fascinadora, a favor de la reflexión sobre el medio y el procedimiento. Aunque esta vez ya no crea en la pureza vanguardista.

Cualquier historia elige su argumento y, por tanto, ordena y selecciona los datos, elige y margina, en función de criterios de una filosofía. Nos hemos detenido más en la filosofía canónica de la Modernidad, la de la autonomía del arte, pero hay otras. Cada muerte del arte significa la muerte de unas determinadas formas de hacer arte según unas determinadas maneras de entenderlo. «No todo es posible siempre», la famosa frase de Wöllflin también puede aplicarse a estos finales. Una vez agotada la filosofía de la historia moderna, la tarea de una historia universal del arte parece una tarea demasiado ardua: la creación de una narración unitaria dentro de la cual las distintas prácticas artísticas de todos los tiempos, de todos los lugares, tengan un sentido. Quizá eso sea imposible para una estética.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Th. W. (1970), *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1980.

Benjamin, W. (1936), «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos* I, Taurus, Madrid, 1971.

Danto, A. (1986), *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York.

Danto, A. (1992), *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective,* Farrar-Strauss-Giroux, New York.

Danto, A. (1998), *The Wake of Art,* OPA, Amsterdam.

Gadamer, H.-G. ([4]1975), *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1977 y 1992.

Gadamer, H.-G. (1991), *La actualidad de lo bello,* Paidós, Barcelona.
Greenberg, C. (1960), «Modernist Painting», en *The Collected Essays and Criticsm*, University of Chicago Press, Chicago, 1986-1993.
Hegel, G. W. F. (1830), *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989.
Heidegger, M. (1935/6), «El origen de la obra de arte», en Heidegger (1995).
Heidegger (1995), *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid.
Jauss, H. R. (1989), *Las transformaciones de lo moderno*, *Estudios sobre las etapas de la Modernidad estética*, Visor, Madrid, 1995.
Man, P. de (1982), «Signo y símbolo en la "Estética de Hegel"», en *La ideología estética,* Cátedra, Madrid, 1998.
Panofsky, E. (1927), *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1978.
Szondi, P. (1974), *Poética y filosofía de la historia* I, Visor, Madrid, 1992.
Podro, M. (1982), *The Critical Historians of Art,* Yale University Press.
Winckelmann, J. J. (1755), *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura,* Península, Barcelona, 1989.
Wölfflin, H. (1915), *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1985.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

La obra de arte en el proceso de autocomprensión de la sociedad moderna. Consideraciones filosóficas desde la «sociología del arte»

Sergio Rojas

1. LA EXTRAÑEZA EPISTEMOLÓGICA DE LA OBRA DE ARTE

¿Qué clase de disciplina es la sociología de arte? ¿Es el arte un *dominio* para la sociología, esto es, un territorio de la cultura cuyos fenómenos se encuentran en algún grado internamente regulados por leyes o principios con respecto a los cuales existe acuerdo entre los sociólogos o, por el contrario, más bien se trata de un *campo* de investigación en donde la propia disciplina está siendo constantemente reflexionada paralelamente con su objeto de estudio? En principio, podría decirse que la obra de arte se va constituyendo en un objeto posible para la sociología en la medida en que deja de ser un objeto privilegiado y exclusivo de la «filosofía del espíritu» (cuestión que ocurre sobre todo recién en el transcurso de la segunda mitad del siglo veinte) y emergen como posibles de ser considerados con cierta autonomía aspectos inherentes a la existencia *social* del arte, aspectos tales como las condiciones sociales de producción y recepción del arte. De hecho, es precisamente la crisis de la sociedad tradicional por el desarrollo de las nuevas fuerzas y estructuras productivas y, en consecuencia, el surgimiento de la ciudad moderna, la que opera como contexto y urgencia de la sociología. La sociedad surge como objeto de una ciencia especial precisamente en el momento de su desintegración. Algo análogo acontece en los dominios de la estética. Wilhelm Dilthey lo corroboraba en la obra que escribió acerca de los materiales para una nueva poética (*Poética*, 1887): ha caducado el código de la belleza ideal para las artes plásticas, afirma Dilthey, y ahora desde todas las

épocas y desde todos los pueblos nos invade una tal *diversidad de formas* que tanto las diferencias entre los géneros poéticos como las mismas reglas parecen borrarse. Es la epopeya de la vida moderna que acontece en las ciudades, sujetas al cambio y a la velocidad permanentes. Por lo tanto, más allá de los beneficios que pudiera deparar para la teoría del arte en general, una sociología del arte es algo que surge como exigencia desde la propia sociología, en cuanto que puede esperar encontrar en el devenir histórico de la obra de arte elementos que permitan entender las transformaciones que afectan a la sociedad moderna en su conjunto.

En este sentido puede decirse también que la sociología del arte, en su trabajo teórico y metodológico de *objetivación* del arte, tiende a diferenciarse de la teoría del arte propiamente tal en el hecho de que en general no consideraría como esencial en su análisis disciplinario el «contenido racional» de la obra. Sin embargo, esto no significa que el horizonte de significabilidad de la obra de arte se exteriorice y se disuelva en su dimensión meramente empírica. Por el contrario, precisamente porque la dimensión del *sentido* sigue siendo relevante en cualquier tipo de análisis de la obra de arte, el propósito fundamental de toda ciencia (esto es, el de enunciar leyes verificables que hagan posible prever acontecimientos al interior de un dominio determinado) se torna extremadamente complejo en el caso de la sociología del arte. Esta dificultad es algo que aquí nos interesa especialmente en la medida en que ha sido asumida internamente por los autores, por lo que en modo alguno la sociología del arte puede ser tenida como siendo simplemente sociología «aplicada» al fenómeno artístico. Al abordar uno de los problemas que es recurrente en el desarrollo de esta disciplina como es el de la constitución de la *autonomía* del campo artístico, se ha hecho siempre necesario considerar lo que habría de irreductible en el arte. Esto conduce el análisis sociológico hacia un problema que tiene evidentemente dimensiones filosóficas, se trata del carácter *duradero* que caracteriza a la existencia de la obra de arte, duración que necesariamente se relaciona con el sentido de trascendencia que se les reconoce a las obras de arte, especialmente a las que constituyen el cuerpo central de aquello que todavía se nombra como la «historia universal» del arte.

En cierto sentido, y considerando lo recién señalado, podría decirse que el problema general al cual tanto explícita como implícitamente se ha avocado la sociología del arte es precisamente aquél que Marx enunció, a propósito del arte griego, en la *Introducción general a la crítica de la economía política* (1858): «¿qué es lo que

hace del arte un valor eterno a pesar de su historicidad?». En efecto, esta cuestión sintetiza el hecho de que el arte no es sólo un objeto cultural, por lo demás de una consideración insoslayable para cualquier disciplina que tenga a lo humano como su asunto, sino que se trata de un objeto que resulta muy extraño desde un punto de vista epistemológico, un objeto que exhibe una especie de doble dimensión: inteligible y sensible a la vez, ideológica y material, subjetiva y técnica. Esto es lo que hace de la obra de arte, en una perspectiva humanista, un objeto privilegiado con respecto a la pregunta por lo humano en general, por cuanto hablamos de una criatura que exhibe una condición histórica y trascendente a la vez. De aquí que las teorías sociológicas de la obra de arte no pueden considerarse sólo en una suerte de aplicación metodológica de conceptos ganados previamente, sino que sus resultados se proponen muchas veces como una «teoría del arte» sin más (aun cuando en varias ocasiones los sociólogos declaran no confundirse con ese tipo de discurso), en la medida en que intentan penetrar en la naturaleza misma del objeto artístico.

2. EL ANTECEDENTE «MATERIALISTA» DE LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE

Las obras de arte surgen siempre en determinadas condiciones históricas (por lo tanto se trata de condiciones que son también sociales y políticas), sin embargo, y este es precisamente el punto, el arte no puede ser considerado simplemente como un reflejo de esas condiciones. En efecto, señala Marx en la obra ya citada: «¿Sería posible Aquiles con las armas de fuego, o, en general, la *Ilíada* con la imprenta?». No, no serían posibles, pero lo que ocurre es que una vez que el mundo griego ha desparecido el arte de esa época no ingresa simplemente al pasado ni se devela como mero «contenido espiritual» de la superestructura que correspondía a un determinado modo de producción y de organización de las fuerzas de trabajo, sino que sus obras siguen siendo objeto de goce estético. Es entonces cuando surge el problema de fondo del que se ha ocupado la sociología del arte (aunque no siempre explicitado en estos términos): ¿cómo es que las condiciones empíricas —en particular las condiciones sociales— de producción artística dan lugar a un *plus* de sentido que no puede ser reducido a mera «producción» y que se concibe entonces como «creación»? Un problema que viene a agregarse a los ya señalados consiste en que esta noción —la de

creación— concede un lugar decisivo a la *interioridad* del sujeto en el proceso que da origen a los objetos artísticos. Esto tiene como consecuencia un problema metodológico y epistemológico de considerables dimensiones en el campo de las ciencias sociales (en especial si se considera la influencia de autores como Durkheim y la importancia que éste le asigna a las estructuras y funciones totalizantes de lo social, conforme a su tesis de que las sociedades son heterogéneas respecto de los individuos).

El análisis marxista de la obra de arte, montado sobre la dialéctica hegeliana y su determinación de la historia del arte en relación al proceso histórico de la *autoconciencia*, nos señala que el lugar problemático del arte tiene que ver con el hecho de que su temporalidad de inscripción más gravitante es la diferencia histórica epocal, esto es, cuando ante el agotamiento de un patrón cultural dominante, se hacen visibles los «anteojos culturales» (tomando una expresión de Bourdieu) que hacían posible la pertenencia del sujeto en general a una época histórica en particular. Es decir, el arte está ligado a la *conciencia* de las propias estructuras y categorías de recepción de lo «real», especialmente desde el Renacimiento en adelante. Esta conciencia se produce precisamente cuando tales estructuras y categorías han perdido su poder de patencia. Las paradojas que resultan de la mirada *moderna* sobre el arte griego ilustran ejemplarmente esta cuestión. De aquí que una teoría de la sociedad moderna como lo es el marxismo no podía sino encontrar en el arte una dimensión fundamental de lo social, no sólo por la *reflexividad* que es posible encontrar en la obra de arte con respecto a las condiciones tanto subjetivas como materiales de su producción, sino por el hecho de que la sociedad moderna ha comenzado a definirse precisamente por esa auto-reflexividad.

La estética marxista es, como se sabe, sobre todo una estética del *contenido*. Esto se deja ver especialmente con respecto a lo que se denominaba como la «función social» del arte en la perspectiva de la revolución: el arte, sostenía Lenin en un artículo titulado «La organización y la literatura del partido» (1905), debía contribuir a la revolución por medio de una *toma de conciencia* de las realidades sociales. Esta estética de carácter esencialmente normativo se enfrentaba con ciertos problemas que en el marco de lo que aquí nos ocupa podrían resultar de sumo interés. Por ejemplo, la discusión interminable con respecto al contenido de realidad en la música (dada en este caso la importancia irreductible de la forma), la percepción del cine como un instrumento privilegiado para la tarea

revolucionaria dado que el sujeto destinatario es el pueblo masivo, el empobrecimiento de la pintura (en la que el sometimiento a la norma, si se daba, podía arrojar resultados muy pobres desde el punto de vista del valor artístico de las obras), finalmente el privilegio de la literatura dada su relación con el lenguaje en el marco de la estética del «contenido». Esto generaba importantes diferencias internas en el marxismo. El problema consiste en el lugar que se le ha de reconocer al individuo y su libertad, en cuanto que ésta, concebida desde la teoría de la alienación, debe lidiar teóricamente con la concepción burguesa de la libertad, es decir, cuando la «libertad creativa» del individuo es ella misma no sólo el fin, sino también un medio esencial para la revolución. Las implicancias de este problema no son sólo de naturaleza social o política, sino también estéticas. En efecto, la función revolucionaria del arte implica el reconocimiento de la importancia de la *percepción* de la realidad (a ello nos conduce, por ejemplo, la idea recurrente de la «toma de conciencia» de la realidad). Es precisamente este tipo de trabajo con la sensibilidad lo que resulta muy difícil de normar en los márgenes de la ideología del partido. Incluso será principalmente en el campo de la estética en donde, por ejemplo, un autor como Georg Lukács trabaja la renovación de la dialéctica marxista.

El mismo Lenin sostenía que el arte debía consistir en un reflejo de las condiciones de la realidad (probablemente una huella de su maestro Plejánov), pero en el sentido del *espejo*, es decir, la obra conservaría las ambigüedades del «original». Esto es muy importante, porque significa que la obra trabaja con la dimensión estética de la realidad misma; se trata, pues, del reconocimiento, aunque sea implícito, de que la realidad para el hombre no consiste sólo en sus contenidos, sino también en la *forma* en la que aquellos se presentan. Es así como la cuestión del *contenido* del arte corresponde en este contexto principalmente a la ideología del arte, en cambio los problemas relativos a la *forma* constituyen una dimensión propiamente estética en relación a la obra de arte.

Las sospechas y acusaciones del marxismo oficial contra el arte burgués son ilustrativas del punto que aquí desarrollamos. Por ejemplo, el cineasta Eisenstein declaró explícitamente su proyecto de «reproducir la vida en su verdad y en su desnudez, y extraer de esto su alcance social y su sentido filosófico», coincidiendo de esta manera con el discurso de una estética oficial; sin embargo, debido a la manera —por lo demás manifiesta— en que trabaja sus técnicas, montajes y planos, es llevado en 1948 ante un tribunal acusado de *formalista*. La remisión de la obra de arte hacia la «individualidad

creativa» enfatiza precisamente todo lo que se relaciona con los aspectos formales de la obra, los que a su vez corresponden a la dimensión formal de la realidad misma en tanto que objeto de percepción estética. De alguna manera esta relación entre percepción, forma e individuo está prefijada en el imperativo de que el arte debía servir a la toma de conciencia de la realidad. El problema es que esta «toma de conciencia» debía contribuir a engendrar políticamente el partido de la clase revolucionaria, y este es precisamente el paso que el arte no puede producir ni mucho menos asegurar. En este punto se confirma la tesis de Hegel con respecto a la «muerte del arte», desarrollada en las *Lecciones sobre la estética* (publicada por sus discípulos en 1835, con posterioridad a su muerte acaecida en 1831); es decir, el hecho de que a partir del romanticismo el campo absoluto del arte es la subjetividad del artista como *individuo* (es necesario señalar que la «muerte del arte» en Hegel no es algo que se reduzca al movimiento romántico, sino que señala la nueva condición a la que arriba el arte moderno). Lo que está a la base de esto es la constitución del arte como una dimensión *autónoma* de creación. En este sentido se ha dicho que el marxismo ortodoxo, al igual que Platón, expulsa «con honores» a los artistas de la política, precisamente porque ambos habrían descubierto aquel estrato de la política que corresponde a la *sensibilidad* de los individuos.

La conciencia de la realidad, esto es, la realidad como asunto de la conciencia, que en ello descubre la dimensión representacional de lo real, significa la conciencia de su dimensión *formal*. Podríamos nombrarla también, en términos más generales, como la conciencia *estética* de lo real. Esto es sin duda algo que ocurre en la historia, pero que sin embargo implica algo así como un suspenso en la historia. El problema puede enunciarse de la siguiente manera, como para terminar de ilustrar la paradoja: el cambio de una época hacia otra época inmediatamente por venir acontece «afuera» de la historia, en el sentido de que lo primero que se hace visible serían precisamente las categorías, las formas, las concepciones que se agotan, que emergen simultáneamente con su ingreso en el pasado. La comprensión de las formas de la vida humana —afirma Marx, citado por Lukács— comienza *post festum*. No se trata obviamente de un proceso meramente ideológico, sino que implica un sinnúmero de complejas relaciones en el plano material y objetivo de lo social. Ocurre como si el proceso de objetivación histórica del pensamiento viniera a cumplirse definitivamente con la materialización y el consecuente abandono y superación de las categorías, formas, etc.,

propias de ese pensamiento. Un recurso teórico muy importante para analizar estos procesos «materiales» (sociales, técnicos, políticos) del pensamiento en la historia ha sido el principio *dialéctico*, especialmente en el caso de la sociología avocada al estudio de la producción de bienes culturales.

La idea de que existe un proceso dialéctico en la historia de los asuntos humanos puede ser entendido como un concepto metodológico que corresponde al proyecto teórico (y en algunos casos, por cierto, político) de desarrollar una comprensión de la existencia humana en su devenir concreto pero, a la vez, en el horizonte de una cierta *totalidad*. El carácter fundamentalmente metodológico de este concepto hace que la relación que el pensamiento teórico establece con su objeto afecte también a la teoría, haciendo posible la relación del pensamiento teorético con el devenir interno de la realidad. Tal es el privilegio del concepto dialéctico de la historia, pues la relación del pensamiento con su objeto, en tanto sea éste de naturaleza esencialmente histórica, implica la relación con esa *indeterminación* que hace imposible anticipar el suceso histórico, no obstante encontrarse éste sujeto a cierta necesidad interna (como ocurre en el materialismo histórico). En este sentido, la teoría permanece en última instancia rigurosamente abierta y sujeta a una permanente crítica de sus conceptos e instrumentos metodológicos.

Lo anterior implica la idea de que la vida humana es una totalidad, es decir, que todas las actividades que la constituyen se encuentran *internamente relacionadas*. Esta idea es común, por ejemplo, a autores que manifiestan diferencias fundamentales en otros puntos, como es el caso de Arnold Hauser y Pierre Francastel. Es precisamente esta relación interna la que, tratándose de una realidad histórica en perpetuo devenir, sólo puede ser pensada dialécticamente, lo cual responde a la cuestión de cómo una realidad que se da en todo momento como una totalidad, se encuentra en devenir (es decir que en la «actitud natural» del dejarse vivir cotidiano la historia es algo que parece quedar fuera de la experiencia «inmediata» de la realidad). Esta «apertura» de la totalidad (esto es, de la aparente plenitud del presente) a la historia de sus procesos implica un factor de indeterminación constante o, dicho de otra manera (en cuanto que lo inanticipable no se puede identificar sin más con lo azaroso o aleatorio), una totalidad que permanece en constante determinación. En este sentido, la historia de la creación de objetos es también la historia de la creación del sujeto mismo. Hauser señala con precisión y claridad lo que la sociología del arte debe a la filosofía dialéctica de Hegel: el

mundo de los objetos debe sus formas especiales, su distinta objetividad según las esferas, a las categorías racionales del sujeto; pero en la medida en que tales categorías se plasman en objetos, las configuraciones se cosifican y adquieren un sentido autónomo. Al mismo tiempo, esta objetivación de las propias estructuras categoriales del sujeto hace que éste las trascienda. En general, afirma Hauser, donde se revela de la manera más impresionante y fecunda este entrelazamiento de trascendencia e inmanencia y con ello la paradoja de la dialéctica es en el arte, cuyas creaciones «pertenecen» y «no pertenecen» a sus autores.

Esta relación de factores sometidos a un proceso de perpetua determinación se da entre los planos que corresponden a lo material y a lo espiritual en una sociedad histórica concreta, como una relación material con lo espiritual y, a la vez, como una relación espiritual con lo material. Esto hace del ámbito artístico un lugar de interés para la investigación de la sociedad moderna capitalista. La obra de arte ingresaría del todo en la otrora denominada producción espiritual si no fuera porque ella es fundamentalmente un proceso de trabajo *material* y *técnico* con las elaboraciones de la imaginación, de manera que ésta es siempre ya el resultado de mediaciones sociales y políticas. En este sentido, la incorporación del principio dialéctico a la sociología del arte hace de ésta no sólo una disciplina metodológicamente adecuada al tratamiento del arte, sino que la aproxima a constituirse, como recién señalábamos, en una teoría de la obra de arte en general que se desarrolla internamente relacionada con una teoría del sujeto social. La crítica de la cultura de la Escuela de Frankfurt, especialmente la desarrollada por Theodor Adorno, exponen perfectamente este punto. La preocupación de Adorno por los problemas estéticos en el contexto de la sociedad capitalista desarrollada suponen la condición fundamental que adquiere la cultura en este sistema. En efecto, el capitalismo significa la articulación económica de lo social como una totalidad integrada de hecho (el fenómeno ya había sido anticipado y descrito por Marx en el primer volumen *El Capital*). Es decir, al margen de cualquier proceso de totalización ideológica, el capitalismo tiene la capacidad de articular todos los lugares de la sociedad en función de la forma de producción que le es propio. El agenciamiento de la cultura no deja de ser en estas circunstancias paradójico. En efecto, dada la articulación material de lo social conforme a la racionalidad técnica o «racionalidad instrumental» (Horkheimer), sobreviene una suerte de catástrofe o crisis del sentido. Es decir, el mundo concreto, en el que los individuos *realizan* sus existencias, comienza a consis-

tir en un modo homogéneo de organización material de la vida humana en función del trabajo antes que una totalidad de sentido. Sin embargo, por otra parte, el poder integrador del capitalismo y esta suerte de orfandad de sentido señalada hacen de la cultura en general un preciado bien de producción e intercambio. El interés de Adorno por la estética tiene que ver, pues, con el hecho de que la industria cultural se aloja en el centro del modo de vida capitalista en las sociedades desarrolladas.

Adorno afirma, en clara alusión a la sociología inspirada fuertemente en Durkheim, que aquella tesis sociológica según la cual la pérdida de sostén en la religión objetiva, la disolución de los últimos residuos precapitalistas, la diferenciación técnica y social y el extremado especialismo han dado lugar a un «caos cultural», se ve cotidianamente desmentida por los hechos. Pues, en efecto, las manifestaciones estéticas, incluso del lado de la oposición política según Adorno, celebran de la misma forma el elogio del «ritmo del acero». Podría afirmarse que en la perspectiva de Adorno la estética deviene con el capitalismo en una especie de estética de la inmanencia, de aquí la crítica que dirige hacia una cierta ingenuidad inmediatista en las vanguardias, y también se sigue de aquí la tesis de este autor según la cual *el arte es lo otro que la realidad*, precisamente porque implica la conciencia de lo que en la realidad ha sido negado.

La estética de Georg Lukács se encuentra en la misma dirección de un pensamiento que considera al arte en el marco teorético de una crítica de la sociedad moderna capitalista. En su obra *Teoría de la novela* (1916), en la que estudia las relaciones entre literatura, sociedad y civilización, expone una crítica del moderno mundo industrial que emerge con la burguesía. La civilización industrial modifica de tal manera las condiciones mismas de la experiencia humana que el mundo aparece ahora como fragmentado y extraño. Esta pérdida de la unidad del mundo es un acontecimiento, al mismo tiempo que estético, político. El sentido de la obra de arte es, tal como lo expondrá más tarde, la desfetichización de la realidad. En su obra *Historia y conciencia de clase* (1923) Lukács desarrolla dos conceptos fundamentales de la teoría marxista, se trata del concepto de *dialéctica* (en un sentido que no es ni objetivo ni meramente metodológico) y el de *totalidad*. Según este último concepto, el todo se constituye *en la conciencia*, de manera tal que la modificación de una parte modifica el todo. También en esta obra recupera la noción hegeliana de *mediación*, la que permite superar la supuesta inmediatez del mundo empírico y, en consecuencia, la simple oposición entre sujeto y objeto.

La novedad y radicalidad de la reflexión estética de Lukács se articula internamente con una revisión de los conceptos fundamentales del pensamiento marxista y de su tradición, al punto de haber sido denominado como «el Marx de la estética». ¿Cuál es el problema vertebral en virtud del cual se traman estas relaciones? La cuestionada inmediatez del mundo empírico (esto es, el espejismo de su comparecencia «tal cual es») tiene como efecto el reposar «en sí» de la realidad, con lo cual ésta resulta deshumanizada y subordinada a una fatalidad extraña a la conciencia y con respecto a la cual ésta no puede hacer otra cosa que someterse (por medio del «conocimiento»). Ahora bien, con el fenómeno del fetichismo de la mercancía —problema propio del capitalismo moderno— se produce la cosificación de las relaciones humanas y, en eso, de los hombres mismos. En esto consiste lo peculiar de la sociedad burguesa moderna y del progreso industrial que la caracteriza: las mismas relaciones entre los hombres, determinadas según las formas de organización de las fuerzas productivas requeridas por los nuevos medios, se hacen parte de esa realidad extraña y fatal, de manera que la verdadera transformación de esta realidad comenzará precisamente con la conciencia de este fenómeno de cosificación (por lo cual podría decirse que el proletariado tiene un lugar en la historia de la conciencia). Ante esto, la dialéctica no será considerada simplemente como un recurso epistemológico ni como una ley natural e interna de la realidad, sino como una forma de conciencia histórica que recupera el carácter humano de las relaciones cosificadas. En consecuencia, el arte auténtico es para Lukács aquel arte que exhibe una tendencia desfetichizadora. Esto último será desarrollado en su monumental *Estética* (1963). El modo de producción artístico, sostiene en esta obra, tiende a proyectar todo lo conformado sobre un plano terrenal, y a transformar toda trascendencia en una inmanencia humana. Comprendido de esta manera, el arte es una manifestación de esa conciencia dialéctica que emerge en la historia en condiciones muy concretas de la existencia humana.

El arte según Lukács vuelve a subsumir la realidad cosificada en la corriente histórica de lo humano, lo cual significa que los «fragmentos» de la realidad que el artista hace ingresar en la obra comparecen como partes de una *totalidad* (precisamente esta totalidad es la que se ha perdido en la experiencia cotidiana de los individuos). El tipo de arte que una concepción como ésta privilegia es por lo tanto un arte de corte más bien figurativo, mas en ningún caso descriptivo (en este sentido, por ejemplo, critica tanto el naturalismo de un Zola como la «novela cósica» de Allan Robbe-Gri-

llet). La ingenua «naturalidad» de la vida cotidiana —sostiene en la *Estética*— se transforma en la obra de arte en una «concepción de mundo». Es decisivo para este arte «creador de mundo» el reflejar el mundo como un todo, en el entendido de que la unidad y la multiplicidad dialécticas de ese todo se expresan no sólo en el contenido conformado en la obra de arte, sino también en las mismas formas conformadoras. El campo artístico al que se refieren las reflexiones de Lukács corresponde por lo general a la literatura. En *Significación actual del realismo crítico* (1958) Lukács señala el hecho de que cierto tipo de literatura a la que, sin desconocer méritos estéticos, califica como vanguardismo nihilista (Kafka, Joyce, Beckett, etc.) se solaza en una suerte de inmovilismo. De Kafka dice, por ejemplo, que la angustia asume en su obra el valor de una condición humana, de manera que la esencia del período imperialista del capitalismo resulta estilizado como intemporal. Contrapone a este tipo de literatura el realismo crítico burgués (Thomas Mann, Chejov, Shaw, etc.), el que resulta en ocasiones mucho más eficaz que el mismo realismo socialista, impregnado todavía de muchos elementos sectarios que tienden a hacer del arte simplemente un «arte político».

La estética de la obra de arte de Georg Lukács podría ser considerada como una estética normativa (por lo tanto como una teoría que considera el fenómeno del arte desde un lugar distante e inmóvil), si no fuera porque su autor, recurriendo al principio dialéctico por él mismo reformulado, inscribe el arte en el movimiento de la conciencia misma, tal como en el contexto de la sociedad burguesa capitalista pone sobre el tapete sus propias condiciones mundanas de comprensión. Es en este trabajo de recuperación de la conciencia, desde el mundo en el cual sus propias formas se encuentran cosificadas, que el arte cumple su misión de defetichización.

En lo que sigue, nos concentraremos especialmente en tres autores considerados ya como referentes insoslayables en el dominio de la sociología del arte (o, dicho más exactamente, en el intento sostenido por constituirse en un dominio): Arnold Hauser, Pierre Francastel y Pierre Bourdieu. Sin embargo, no es aquí nuestro interés primordial exponerlos como singularidades aisladas para luego comentar sus diferencias (pues de ser así la lista de autores a considerar podría haber sido más extensa o incluso podrían haber sido otros que los aquí señalados), sino más bien acotar ciertas constantes (problemas, objetos y nociones) que pueden ser observables en el desarrollo general de la sociología del arte.

3. EL REALISMO DE ARNOLD HAUSER

Uno de los puntos centrales de la concepción sociológica del arte en Hauser consiste en el principio del *realismo*, lo cual comporta varios aspectos de su teoría desarrollada en su conocida obra *Historia social de la literatura y del arte* (1951) y especialmente en su obra capital escrita en cinco volúmenes titulada *Sociología del arte* (publicada a comienzos de los años setenta). Constata este autor que de todas las formas conscientemente creadas por el hombre, el arte sería la única que se opone radicalmente y por principio a cualquier tipo de abstracción no sensorial. Es decir, el arte consiste siempre y ante todo en la producción de un objeto de percepción inmediata para los sentidos. Cualquier reflexión humana, afirma, se encuentra arraigada en una vivencia concreta, lo cual implica la existencia de una relación interna entre el arte y la vivencia. Es en este sentido interesante la referencia que el mismo Hauser hace con respecto a la deriva de su interés por el arte, en un primer momento de corte más bien formalista (en el supuesto de que existiría una suerte de lógica interna de la evolución de las formas en la historia del arte, como la que desarrolla E. Wolfflin en *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, obra de 1915 en la que desarrolla una teoría de las formas de la visión concentrándose en el paso del arte clásico al arte barroco) hacia la tesis de que el arte muestra al hombre en los momentos de su constitución social e histórica.

A partir de aquella idea de que toda actividad de la conciencia arraiga en lo concreto de la existencia, se sigue la afirmación de que la obra de arte incorpora a la representación en la que ella consiste la intuición del «hombre completo». Es decir, la necesidad del objeto sensorial en el arte se refiere precisamente a la relación del arte con la totalidad de la existencia, relación que sólo es posible en una vivencia concreta, en el entendido de que en toda vivencia es el «hombre íntegro» el que la soporta. Sostiene Hauser que si, por el contrario, la obra fuese considerada en sí misma, separada del fundamento objetivo de la vivencia, pierde su *significado humanista*. La obra de arte tiene, pues, una relación con el *sentido* de la existencia inmersa en la realidad. El punto es que esa relación sólo se puede dar en una vivencia concreta y con ocasión de un objeto al que denominamos la *obra* de arte. Esto es muy importante para una sociología del arte, ya que lo primero que ha de demostrarse es precisamente la inscripción, como acontecimiento, del arte en la vida de los seres humanos.

Explicitemos algo que hasta ahora nos hemos limitado sólo a

mencionar. El principio del cual parte Hauser, reconociendo explícitamente antecedentes en el marxismo, corresponde a lo que él mismo denomina el *realismo*. Sostiene que la afirmación más importante de la sociología del arte se basa en el hecho de que todo nuestro pensar, nuestras sensaciones y nuestra voluntad se ajustan a una y la misma realidad. Es decir que en el fondo nos encontramos siempre ante los mismos hechos, cuestiones y dificultades y que por lo tanto los seres humanos se entregan con todas sus fuerzas y sus capacidades a la solución de las tareas que aquella existencia unitaria e indivisible les impone. Se trata de una tesis que debemos intentar comprender en su apretada complejidad.

La vida es una totalidad, la realidad es una y la misma, todo comportamiento humano se orienta a resolver los problemas que la realidad nos presenta. Esto ocurre también con los comportamientos intelectuales y por lo tanto es el sentido último del arte. ¿Cómo puede la realidad ser una y la misma? De hecho, pareciera que la vida es ésta en cada caso, que la realidad es algo y no todo, que nuestra actividad como seres humanos existiendo históricamente y socialmente, es siempre parcial. Pues bien, la realidad es una como *caos* indiferenciado e indeterminado. El arte intenta comprender ese caos, pero con la especificidad de que en el arte, a diferencia de lo que ocurre en las ciencias por ejemplo, se conserva la relación con la totalidad sin reducirla.

Hauser reconoce la influencia decisiva de algunos elementos fundamentales del pensamiento de Marx (más aún, la dialéctica para Hauser no es sólo una operación metodológica, sino un «proceso ontológicamente determinado»), especialmente la diferencia entre infraestructura y superestructura y la tesis de la superación de la distancia objetiva y subjetiva. La superación de la distancia, sostiene Hauser, no consiste en una mera coincidencia puntual entre la conciencia y las condiciones materiales de existencia, pues los productos espirituales y culturales no se siguen mecánicamente de las condiciones materiales de la existencia social. Este es un punto muy importante, pues la indeterminación *a priori* de la esfera cultural da que pensar precisamente en una historicidad al interior de esa esfera. La conciencia de las condiciones materiales de existencia inaugura una distancia que posibilita la comprensión de esas condiciones. La historia de la cultura es en cierto sentido la historia de esta comprensión.

La vida humana, sostiene Hauser en conformidad con su concepción dialéctica de la existencia, es una totalidad. Como tal la encontramos, por una parte, en la continuidad ininterrumpida de

la vida cotidiana («totalidad vital») y, por otra, en la significación concreta en que la dispone la inmanencia autárquica del arte («totalidad intensiva»). En cuanto que el arte se opone a cualquier abstracción no sensorial, incorpora a la representación la intuición del «hombre completo». En esto consiste el significado profundamente humanista que Hauser encuentra en la obra de arte, y de aquí se sigue el principio del realismo anteriormente señalado: el arte, al igual que toda actividad humana, corresponde a la necesidad de comprender el caos en el que vivimos. Esto aproxima el arte a la ciencia, pero en una diferencia fundamental por la relación a la vivencia concreta, pues se trata de luchar contra el enmascaramiento de las cosas por las «ideas». Es este mismo imperativo del realismo el que prima en la crítica de Hauser al romanticismo, en el que se habría producido una pérdida de la realidad, dado que éste establece como condición del proceso de creación la superación e incluso el rechazo de la realidad habitual. La obra de arte en el romanticismo nace de la experiencia del destierro de la vida. Es claro que esta subjetividad así constituida no puede ser interesante para una sociología del arte que afirma que la obra tiene un papel en la lucha por la existencia. En general el romanticismo es considerado por la sociología del arte como un suspenso en la historia del arte, en la medida en que padece la paradoja de ser al mismo tiempo un llamado a superar todas las condiciones históricas para corresponder poéticamente al anhelo de absoluto que, inscrito en la tradición del idealismo filosófico, se propone como lo único verdaderamente digno de la conciencia, a la vez que —he aquí la paradoja— implica también la conciencia exacerbada de los modelos de producción estética requeridos por el proyecto romántico. Podría decirse que en este sentido la creación del poema está necesariamente *antecedida* por la creación de la poética correspondiente (la producción —con un marcado viso filosófico— de un modelo de producción estética), y es esto último precisamente lo que arranca al arte de su inscripción histórica y social.

La sociología de Hauser establece el origen unitario y de mutua dependencia de las «formas de comportamiento intelectual». Esta permanente integración se diferencia sin embargo de la indiferenciación que habría existido en las condiciones primitivas. El punto es cómo, a partir de una completa *unidad cultural* primitiva, se constituye históricamente la esfera *autónoma* del arte. Ya hemos dicho que según Hauser la condición básica de la vida humana es la lucha que consiste ante todo en la comprensión de la existencia. En

este sentido, la comprensión antes que una articulación discursiva de segundo orden, opera en una suerte de *espontaneidad* en la que se distinguen, de un lado, los hechos de la experiencia (que proporcionan el material de las representaciones) y, de otro lado, las *convenciones de la comprensión* (que consisten en los medios de la expresión). Este carácter anónimo y aparentemente sin mediaciones de la comprensión de la existencia (en que no se percibe, por ejemplo, la diferencia que acabamos de señalar entre materia y convención) es algo que debe ser explicado. Hauser señala la paradoja que se da en la relación entre el pensamiento y lo pensado, pues el primero es personal, inacabado e «interior», el segundo en cambio es impersonal y acabado, exterior. Este carácter se debe precisamente a la operación de esas convenciones de comprensión, las que como en una inadvertida mediación operan dando forma a las experiencias más íntimas al momento de manifestarse éstas. Una vez más la paradoja dialéctica del arte: intimidad subjetiva y expresión objetiva, distinguibles pero no separables. Sin embargo Hauser es claro en sostener que esto no significa que un pensamiento o sentimiento sea menos «auténtico» por el hecho de que se lo exponga, pues sería un error pensar en una oposición simple (externa) entre las «convenciones estereotipadas» y el «núcleo espontáneo» del motivo representado. En verdad lo por representar, afirma Hauser, existe ya en el marco de ciertas convenciones. Es decir, la historicidad de la expresión existe en correspondencia con la historicidad de la propias formas de sentir y pensar de la subjetividad humana en general. De esta manera, en un proceso de necesaria enajenación, las experiencias íntimas se manifiestan con una objetividad que las torna disponibles en la comunicación, pero se trata de una objetividad de la que, al mismo tiempo, es necesario tomar posesión. En efecto, según Hauser todo proceso de comunicación, dada la importancia de la mediación, implica una *pérdida del contenido* o del sentido primigenio de lo que intenta comunicar.

El arte es un lenguaje *articulado*, en este sentido opera comunicaciones a la vez que supone medios convencionales como ocurriría en cualquier relación entre individuos o grupos sociales. Sólo que en el caso del arte se trata de una forma de expresión que es consciente de ese carácter convencional de los medios de expresión y de representación, esto se debe precisamente al hecho de que el arte puede ser entendido como una lucha contra aquel «desmoronamiento del contenido». Esta conciencia del carácter convencional de las formas de expresión y del lenguaje en general es un

acontecimiento histórico que en el arte será especialmente reflexionado. Es en este sentido que en la perspectiva de Hauser la obra de arte reviste especial interés para la sociología en general, pues la *conciencia del lenguaje* no sólo constituye un acontecimiento histórico en el desarrollo de Occidente, sino que es a la vez un factor muy importante en la *aceleración* de la historia. La historia es la historia de las convenciones, pero es también la historia de la emergencia de esas convenciones para la conciencia. Las artes aceleran el proceso de institución de convenciones, precisamente al afirmarse contra cualquier forma de «naturalismo» o de sometimiento mimético a la «realidad».

Los medios de expresión serían en general ajenos al contenido que se desea expresar, sin embargo afirma Hauser que el alejamiento de la «interioridad» ya había comenzado antes del trabajo con los medios, pues había comenzado con la diferencia entre el «contenido de la vivencia» y la «apariencia sensible» como cuerpo exterior de esa interioridad. Pero ocurre que ésta es precisamente aquello que se podría considerar como la diferencia constituyente de la conciencia, a la vez que como la necesaria inscripción histórica de la misma. En efecto, sólo «alienándose» en la exterioridad formalizadora de los medios es como el sujeto toma conciencia de sus propios contenidos. La obra de arte consistiría, en el marco de este problema, en la conciencia de la convención. Entonces la lucha por la comprensión consiste en el caso del arte en la lucha contra el naturalismo de los medios. De aquí que la historia del arte pueda ser considerada como la historia de los *medios de representación*, porque su sentido es la exhibición del carácter histórico del lenguaje (en la cual se manifiesta la historicidad de la propia subjetividad social), lo cual consiste en la producción consciente de nuevos medios de expresión. Ahora bien, por una dinámica que sería propia de la evolución de la conciencia, tales medios se extienden quedando afectos a su naturalización y cayendo por lo tanto en la transparencia de su disponibilidad *inmediata*.

En la particularidad histórica de cada momento en el desarrollo de la sociedad occidental, y debido a la exigencia de *comprender* la realidad en la que se vive, las convenciones se universalizan, naturalizándose como estructura del sujeto. Esto explicaría por lo tanto el carácter aparentemente elitista del arte (cuestión, como veremos, cuyo análisis resulta decisivo para la sociología del arte en general): las transformaciones que el arte propone o anuncia no son contemporáneas de las formas del lenguaje al uso. Se trata de una diferencia que encuentra su fundamento último en la diferencia que constituye

a la conciencia misma, con lo cual subrayamos el carácter fenomenológico que exhiben en repetidas ocasiones los análisis de Hauser. Existe una relación interna entre lo actual y lo «eternamente humano», en el sentido de que la *universalización de lo particular* es algo interno a la exigencia de comprender, pues comprender *ahora* lo eternamente humano es precisamente el asunto del sujeto.

Ninguna actividad humana parece tan sometida al devenir como el arte, sin embargo la obra de arte escapa a la caducidad por su implicación en la historia. Este es el problema que la obra de arte permite abordar de una manera ejemplar: el carácter *histórico* del devenir. Podría decirse en principio que los acontecimientos hacen historia, pero también la hacen las formas de comprender los acontecimientos. Un desarrollo dialéctico de la cuestión, como el que lleva a cabo Hauser, propone que es precisamente por la *forma* como los acontecimientos son históricos. Así, en la obra de arte se manifiestan las formas subjetivas de comprensión imperantes en una época y en un presente determinado. Que se manifiesten significa que se las hace conscientes, precisamente por el hecho de que en el trabajo de dar cuerpo objetivo a una vivencia interior, el artista debe poseer las formas que anónimamente lo condicionan. Podría decirse que el artista en la obra de arte intenta ser sujeto de las formas categoriales que lo hacen ser sujeto al interior de una época. De aquí que el resultado sea precisamente la superación de esas formas.

Esta condición esencialmente histórica del arte hace que el artista rara vez se exprese acerca de la humanidad en general. El arte, sostiene Hauser, no es la lengua materna de la humanidad, pues como ya se ha señalado el lenguaje del arte es artificial. Sin embargo podemos observar que es precisamente en las obras más arraigadas en su tiempo en donde encontramos a la postre una mayor «universalidad», debido a que es allí en donde el artista ha entrado en relación con la materialidad concreta de las formas del lenguaje como límite y en donde, por lo tanto, la «novedad» inédita de los resultados en la obra de arte no pueden sino tener un viso de universalidad.

4. PIERRE FRANCASTEL: CRÍTICA DE LA COMPRENSIÓN INMEDIATA DEL ARTE

El punto de partida de Francastel, en su obra *Sociología del arte* (1970), es su diagnóstico acerca de que la sociología del arte se encuentra prácticamente estancada, debido a que no se ha determi-

nado un problema adecuado a la naturaleza que es propia de la obra de arte. Lo que ha ocurrido es que se le han aplicado métodos que fueron elaborados con ocasión de otras actividades y objetos que son también productos de la actividad humana. En este sentido, si una sociología del arte ha de ser posible, ello implicará necesariamente la elaboración de una verdadera teoría de la obra de arte, con lo cual la sociología del arte surge no sólo como una «rama» de la sociología, sino como acceso en cierto sentido privilegiado a la obra de arte.

La sociología de Arnold Hauser ha encontrado en Pierre Francastel a uno de sus críticos más consistentes. La crítica de este autor se refiere fundamentalmente al hecho de que cierta sociología del arte subordina el análisis estricto de las obras a una «historia social del arte», con lo cual podría decirse que las obras ingresan en la historia de la cultura en la condición de documentos. Francastel parte de la constatación de que a medida que se ha extendido la apreciación universal de las artes, cada uno ha pensado que la comprensión de los sistemas figurativos era un dato de la experiencia humana. Es decir, las artes han ingresado en la cotidianeidad de la existencia del individuo contemporáneo —fenómeno que por lo demás Hegel ya había anunciado como un elemento más en el proceso de pérdida de contenido de la obra de arte—, lo cual produce el efecto de que una obra de arte es algo susceptible de una comprensión «inmediata». De aquí se sigue también el que se considera por lo general que el artista «traduce», mediante su lenguaje particular, una visión del mundo común de la totalidad de la sociedad en que vive (de aquí la reducción de la obra a la condición de «documento» a la que nos referíamos más arriba). La obra de arte, considerada de este modo, comparece al análisis como una objetividad carente de algo propio, dado que es posible, en el proceso de su comprensión, la reducción de su peculiar configuración a contenidos sociales previamente dispuestos. Debido a esto las condiciones de producción de la obra de arte son desatendidas, en cuanto que ésta tiende a considerarse sólo como un vehículo de expresión. El énfasis en el análisis del arte recae, pues, sobre el sentido o la significación de la cual la obra sería portadora, como si se tratara de un contenido predado y por lo tanto de una significación que no es propia de la obra. Esto ha condicionado según Francastel a la práctica de la sociología del arte: la práctica corriente de la actual sociología del arte descansa sobre la idea de que cualquiera de nosotros es capaz de comprender e interpretar inmediatamente —incluso producir— cualquier obra de arte.

A juicio de Francastel, se hace necesario reabrir la discusión en torno a la naturaleza misma del objeto que se estudia. En esta dirección, una de sus primeras observaciones fundamentales consiste en que la lectura de las obras de arte no se hace, ni siquiera por los iniciados, de una manera automática y espontánea. En efecto, es precisamente en esta espontaneidad que el cuerpo de la obra se disuelve en aras de la significación, por lo que si se trata de recuperar la densidad material que es propia de la obra de arte, será necesario en cierto sentido vencer el imperio de la significación. Francastel es explícito en este punto: nuestra época, afirma, está enamorada de la idea del signo. Esta es una paradoja de nuestra época: por una parte, se aleja cada vez más del pensamiento racional y de la escritura pues asistimos al predominio de la imagen y, en consecuencia, a la emergencia de una cultura visual, sin embargo tiende a identificar los productos del pensamiento plástico y figurativo con las del espíritu informador del modo de pensamiento racional y lógico que culmina en las lenguas y en la escritura. Es capital entender la diferencia del lenguaje plástico y figurativo con respecto al escrito y racional para acceder al sentido de la sociología del arte en Francastel y a los problemas que la constituyen. Nuestra época imagina que las ideas nacen, en cierta manera, en el absoluto y que buscan luego «encarnarse» (objetivarse para comunicarse) por medio de los lenguajes, perdiendo así de vista la indisoluble unidad de significante y significado, cuya relación es siempre dialéctica y nunca causal. Esta antecedencia de la significación con respecto al cuerpo del significado es lo que ha de ser puesto radicalmente en cuestión en el caso de la obra de arte. Al igual que en Hauser, Francastel enfatiza el carácter dialéctico de la obra, ahora referido especialmente a la relación entre significante y significado.

La creación de la obra de arte, dice Francastel, es la culminación, no de una especulación intelectual por parte del artista, sino de una conducta esencialmente *técnica*. No se trata, por cierto, de reducir el proceso de obra a un proceso puramente técnico, sino que la dimensión de significación de la obra de arte es trabajada materialmente en la creación de la misma. En este sentido, Francastel reconoce en la obra de arte un elemento de esencial *indeterminación*: como el alfarero que «con la mano va configurando, por un proceso de tanteo, una forma que hasta el último instante estará indeterminada». En este punto reconocemos algo que ya veíamos en Hauser: la obra de arte tiene algo propio, algo que la constituye

en objeto de una disciplina como la sociología del arte, en la medida en que no puede ser reducida a alguno de los órdenes que están implicados en el proceso de su realización. En consecuencia, el factor de indeterminación consiste precisamente en la imposibilidad de anticipar la forma en que los órdenes se cruzarán e imbricarán en la obra de arte. Este carácter inanticipable de la obra de arte no sólo da a ésta un lugar material irreductible en el proceso de comprensión, sino que en cierto sentido hace de la misma sociología del arte una disciplina cuyos métodos y conceptos epistemológicos están permanentemente en cuestión. Francastel recupera para la sociología del arte la necesidad del análisis histórico referido siempre a casos precisos. Recupera, pues, el carácter irreductible de la obra de arte misma.

La incorporación de la historia significa que la sociología no puede resolver el sentido de la obra de arte sin atender a la particularidad de las obras; esto implica algo muy gravitante: la sociología del arte *no puede constituirse en un método moderno cientificista de interpretación*. En efecto, no se puede leer una obra de arte así como se lee un texto escrito, pues en éste último la naturaleza del signo determina que el significante se haga «transparente» hacia su significado, en cambio la condición objetual de la obra de arte hace de ésta un punto de convergencia en donde encontramos un número considerable de puntos de vista sobre el hombre y sobre el mundo. La comprensión de una obra consistirá precisamente en el descubrimiento inagotable de esos puntos de vista. Lo fundamental aquí consiste en el hecho de que tal multiplicidad de sentidos radica en lo que podría considerarse como la elaboración *material* del significado. Como señala Francastel, «no se trata aquí de reconstruir, mediante la imaginación libre, la intención del autor, sino de extraer de un sistema constituido materialmente las múltiples posibilidades de referencias que, en un momento dado, han parecido dignas de interés por parte del artista».

Ahora bien, el ingreso de la objetualidad de la obra en el ámbito de la significación está dado por la inscripción de aquella en una época histórica determinada. Esto no significa que la obra refleje o contenga simplemente ciertos contenidos o ideas socialmente predominantes, sino que corresponde a ciertas formas de experimentar y aprehender el mundo. El trabajo del artista comienza con la creación de las condiciones del lenguaje mismo de la obra (formas y signos), en este sentido la obra es una *forma* de experimentar el mundo y no información acerca de éste. Es la propia subjetividad experimentadora de mundo la que se articula materialmente en la

obra de arte. El objetivo del trabajo artístico no es comunicar a los otros la visión de un fragmento desprendido de un universo en sí existente e inmutable; sino que, por el contrario, de lo que se trata es de permitir a los hombres de una cierta época y de un cierto medio seguir un juego de acciones donde se afirma una participación no con una realidad abstracta, sino con una *interpretación limitada* a las capacidades actuales de la especie. En consecuencia, la obra no se articula en función de supuestos principios que regulan la marcha del universo, sino de los principios que articulan la experiencia comprensiva del mundo, principios que además están sujetos a un constante devenir en la historia. En el trabajo del artista tiene lugar una peculiar conciencia del lenguaje a partir de la emergencia de su materialidad: el artista traduce inmediatamente su pensamiento en una acción sobre la materia. Esto es lo que, según Francastel, constituye la diferencia radical entre las obras que pertenecen al dominio de la palabra y las que pertenecen al dominio del arte.

El lenguaje no es transparencia, sino más bien espesor significante entre el sujeto y el mundo, espesor que sólo puede ser franqueado mediante la interpretación. Por lo tanto, le es esencial al proceso artístico la conciencia acerca del carácter histórico y artificial del lenguaje. En este sentido puede percibirse en los textos de Francastel el despliegue de una mirada y de un pensamiento en el que la sociología y la historia se encuentran internamente relacionadas. Esto porque la obra de arte consiste propiamente en la *creación de lenguaje* (formas) antes que de «temas» o de ideas (las que en su abstracción parecen anteceder y luego, incluso, suceder a la obra). Esto se relaciona esencialmente con una de las tesis principales de la sociología de Francastel, a saber, que existe un «pensamiento plástico», así como existe un pensamiento matemático o un pensamiento político. El pensamiento artístico ha sido a su juicio mal estudiado porque no se ha considerado este concepto de *pensamiento plástico*, cuestión desarrollada con una impresionante capacidad de análisis en su obra *La realidad figurativa* (1965).

Las obras se inscriben, pues, al interior de sistemas epocales de significación y, por lo tanto, los posibles sentidos de la obra en correspondencia con la experiencia posible del mundo presente, aún tratándose de sentidos múltiples, se dan al interior de ciertos límites. Es precisamente lo que constituye el *estilo* de una época. Sin embargo, por otra parte, el arte exhibe una historia cuyos pasos están dados por los hombres que crean nuevos esquemas. En la base de una sociología del arte digna de este nombre, sostiene Francas-

tel, figura el inventario de las grandes formas de creación de objetos que han ido jalonando la historia intelectual y artística de la humanidad (vemos, pues, la estrecha relación que se da en este autor entre el trabajo propiamente sociológico y el del historiador, al punto de que a ratos es muy difícil distinguirlos con precisión). En este punto Francastel identifica pues lo que podríamos considerar como el objeto privilegiado de la sociología del arte, lo cual contribuye a explicar el carácter acaso esencialmente incompleto de esta disciplina desde el punto de vista de su aparato epistemológico. En efecto, ocurre como si la sociología del arte concebida por Francastel fuese una disciplina que se constituye en el proceso de análisis de su objeto, a la vez que se la propone como una teoría de la obra de arte como ciencia estricta. Una cuestión metodológica decisiva a tener presente será, pues, la de que todo progreso se apoya, no sobre el desarrollo y la difusión de los modelos, sino sobre la investigación de las obras-tipo, de los prototipos del pensamiento plástico. Las obras-tipo corresponden a los momentos en que en una época se da un paso hacia la siguiente.

Obviamente este cambio no tiene una fecha precisa, sino que se extiende en el tiempo, incluso la obra alcanza una «vigencia» más allá de «su» tiempo. Este es, como lo hemos señalado insistentemente aquí, un fenómeno que llamaba la atención de Marx, pues la obra de arte cuya producción encontraba siempre determinadas condiciones en las formas de organización material de la existencia, parecía alcanzar una especie de «universalidad» para el gusto estético a través de los siglos, aun cuando esas condiciones habían desaparecido hacía ya mucho tiempo. Esto plantea el problema (tratado por Kant en su *Crítica de la Facultad de Juzgar*) de la «universal comunicabilidad» del juicio de gusto ante el arte bello. Para Francastel esta «eficacia» de la obra de arte (especialmente de lo que denomina la «obra tipo») no consiste en lo sustancial en la comunicabilidad de algún contenido determinado, sino en el hecho de que la obra de arte misma *corresponde* en su creación a la síntesis de un «esquema de comunicación». Por lo tanto, lo que hace que nosotros seamos más o menos sensibles a los objetos que llegan a nuestros sentidos no es que ellos encarnen valores eternos, sino que, por el contrario, tal afección subjetiva se debe a que ellos nos revelan la validez de sistemas de comunicación, de relaciones específicas en un cierto campo de actividades del espíritu que hasta entonces no habíamos captado y que se expresan con menos claridad en los otros vehículos utilizables por el pensamiento humano. Al igual que como ocurría con Hauser, la supuesta «genialidad» o

«intuición interna» del creador es metodológicamente desplazada por un concepto de la individualidad del artista cuya «capacidad artística» lo acerca más bien a la figura de un agente de síntesis, en la medida en que es muy raro pensar en la creación de un «esquema original de pensamiento». Esta diferencia entre un pensamiento global y un pensamiento figurativo es aquí esencial. La obra de arte que sobrevive al paso de las épocas es aquella en la que el artista ha plasmado *plásticamente* la manera de abordar y de resolver los problemas de la condición humana en un cierto tipo de civilización, hoy ya caduca. El doble fundamento de una sociología del arte consiste por lo tanto en la necesidad de considerar los sistemas de comunicación como esquemas inventados en función de una conducta humana de carácter temporal y momentáneo, pero originada en un medio histórico dado.

En la obra de arte se encuentra, pues, una relación entre la universalidad de los problemas de la condición humana que en cada época los hombres han experimentado, y la particularidad de las formas y de las técnicas que han servido no sólo como medios de representación y expresión de esos problemas, sino también como formas y soportes de la concepción misma de esas cuestiones. En el arte las expresiones de las distintas y variadas percepciones, experiencias y preocupaciones humanas realizan, en cada época, operaciones que escapan a las sanciones formales del lenguaje que en cada caso son propias de su época. Esto produce una ampliación de un campo que es precisamente asunto de la sociología del arte. En este sentido, resulta fundamental para el análisis la consideración de las *obras tipo*, que son las que tiene una influencia ulterior, pues es en estas obras en donde se da una novedad en la combinación.

Uno de los problemas más importantes y fascinantes consiste en tratar de explicar ese fenómeno de propagación de la novedad que una obra tipo realiza por una combinación inédita. Esto precisamente porque no se trata solamente de un fenómeno de expansión de información, sino de un hecho que tiene que ver esencialmente con formas del pensamiento ligadas a formas de la expresión, es decir, de la sensibilidad. Esto es lo que Francastel denomina el problema del espectador: todo arte nace en un círculo estrecho. La obra no es en este sentido inmediatamente comprensible y asimilable por la multitud. La expansión y difusión de las formas hasta llegar a conformar la conducta de multitudes sólo se puede explicar si suponemos que en la obra misma se ha dispuesto ese poder de

difusión. Es decir, que la obra de arte es un *esquema de pensamiento*. Es por eso que, en su esencia, la obra no expresa lo real, sino que ofrece un modelo selectivo de ordenación de las sensaciones visuales. El lugar fundamental que tiene este principio para una sociología del arte nos conduce una vez más al problema que le da sentido, ya señalado por Marx: la necesidad de explicar el hecho de que sea posible entrar en una relación de comunicación con obras que pertenecen a épocas pasadas, muy distintas a las de sus receptores posteriores.

He aquí una de las tesis fundamentales de la teoría de Francastel: *la obra de arte no expresa lo real*, sino que ofrece un modelo selectivo de ordenación de las sensaciones visuales. Esta es la matriz de la explicación acerca de cómo es posible entrar en relación con obras de arte que fueron creadas en otras civilizaciones, ahora muy distantes de nosotros tanto espacial como temporalmente. Es decir, lo propio de la obra de arte no se reduce a un contenido intelectivo o ideológico con respecto al cual la objetualidad de la obra, su cuerpo material, sería sólo el ropaje que sirve a la finalidad de su transmisión comunicativa, sino que la obra es precisamente la sensibilidad epocal organizada materialmente. De aquí se sigue el hecho de que la obra de arte sea una vía de acceso privilegiado a culturas antiguas hoy inexistentes, en la medida que encontramos en aquella no sólo un mundo aprehendido, sino la *forma* misma de esa aprehensión. En consecuencia, la condición objetual de la obra y su producción material resultan fundamentales para el desarrollo de una teoría del arte. Este aspecto esencial se ha desatendido por haber privilegiado el significado, cuestión no sólo debida a insuficiencias metodológicas y conceptuales, sino al hecho de que según Francastel, como ya lo señalamos, la cultura occidental está «enamorada del signo», con lo cual desatiende la configuración material de la imagen en las artes figurativas. El éxito que hoy tienen en nuestras sociedades las actividades visuales en general da lugar al hecho en principio paradójico de que dada la familiaridad que existe con respecto a la imagen, ésta es considerada como captable inmediatamente por cualquier individuo.

Es necesario, pues, considerar lo *irreductible* del pensamiento plástico, lo cual implica determinar en qué momento se resuelve la *indeterminación* que es propia de todo proceso creativo. La obra de arte misma no es exterior al proceso por el cual el sentido de la misma se resuelve de la mano del artista, pues ese proceso material es en sentido estricto pensamiento. Para el análisis de la obra, en tanto ésta consiste en la configuración de una experiencia del mun-

do, se consideraran como decisivos los problemas relativos al espacio y al tiempo.

Podría decirse que en cierto sentido Francastel recupera metodológicamente el rol del espectador: cuando éste se *detiene* ante la obra, ¿ante qué está detenido? De lo que se trata es de trazar en sus momentos fundamentales la constitución de la autonomía de la obra de arte en su relación con lo que hemos denominado en general como la «vivencia artística», lo cual significa en el caso de las artes figurativas, la constitución de la autonomía de la imagen. Esta etapa de la historia del arte comienza en el Renacimiento. Francastel analizará especialmente el desarrollo de la *perspectiva* en este período para poner a prueba su tesis de que el arte no imita lo real. Constata que las obras en las que se aplica la doctrina general de la perspectiva central es muy reducido y que la regla es más bien la pluralidad de escalas y de sistemas. Por lo tanto, según Francastel, la historia del arte occidental (a la que entiende como *progreso*) corresponde a una cultura que deja de explicar el mundo terrestre a partir de leyes de una verdad revelada, por lo que la imagen ya no coincide simplemente con una visión a la cual reemplaza, sino con la *experiencia*. Este descubrimiento de la experiencia es el descubrimiento de la forma que corresponde a la materia de ideas y sensaciones nuevas. En este nuevo espacio plástico, sobre todo escenográfico, se desarrollará el arte occidental hasta el siglo XIX.

El sistema figurativo propio de las sociedades occidentales ha generado una pareja de espacio y tiempo en el campo de las artes figurativas hasta el momento en que hoy, en la inminencia de una transformación radical, esas mismas sociedades intentan determinar nuevos esquemas de representación del espacio y del tiempo.

El punto es que ningún espectador capta de golpe ni el sentido ni los elementos espaciales o significativos de una imagen. En este sentido, lo que ocurre con el espectador de una obra de arte figurativa es lo que ocurre en la relación sensible del sujeto en general enfrentado a un Universo en movimiento continuo. Francastel sintetiza el problema diciendo que si bien la imagen figurativa es fija, su percepción sin embargo es móvil. A partir del momento en que la visión está en el tiempo, toda imagen implica en su proceso de formación el concurso de la memoria. Esto es especialmente importante para comprender las aprehensiones espaciales en tanto den origen a una figuración. En este sentido, afirma que el romanticismo no transformó el espacio plástico de una manera decisiva, pues este movimiento en su proyecto de renovar el arte enfatizó más bien la renovación del tema. En cambio los «verdaderos jóve-

nes» habrían llegado con los impresionistas (Manet, Monet, Degas, Sisley y Pisarro, hasta hoy, sostiene, no del todo comprendidos) los que descubrieron que en el ámbito plástico no se puede progresar si no se plantea simultáneamente el contenido y el continente en el arte.

Francastel expone a propósito de este aspecto los principios metodológicos fundamentales que tienen que ver con una teoría del sujeto. Concibe, por ejemplo, las categorías de *espacio* y *tiempo* como las modalidades en las que se despliega la actividad global del espíritu. En este sentido, afirma la condición de *creada* de la imagen figurativa en las artes. Es decir, los elementos figurativos de la obra de arte proceden de esquemas mentales. Las categorías de tiempo y espacio, afirma Francastel, son propias de un pensamiento dialéctico que opera como mediador entre el espíritu y la materia. En el caso de los impresionistas, el verdadero problema consistiría en saber qué influencia real tuvo el registro que ellos hicieron de las sensaciones luminosas, separadas de la forma, sobre la noción y sobre el modo de representación plástica del espacio.

Un espacio plástico traduce las conductas y concepciones generales de una sociedad. En su evolución, esa sociedad se transforma hasta llegar a un punto en el que sus evidencias intelectuales y morales pierden vigencia. Es entonces cuando se inicia una lenta pero irreversible transformación del espacio plástico en el que se habitaba. Con respecto a lo que viene Francastel es explícito y tajante en señalar que no es posible anticipar los resultados de una búsqueda que todavía está en sus comienzos.

5. PIERRE BOURDIEU: EL «PUESTO DE TRABAJO» DEL ARTISTA

El autor que a continuación comentamos es quizás el que más se aproxima a la idea disciplinaria de una sociología del arte que en sus análisis de campo se distancia de la reflexión teórica acerca de los «contenidos racionales» de las obras mismas. Pierre Bourdieu sostiene que la sociología ha de poder explicar no sólo el consumo de la producción cultural artística, sino la producción misma de arte (debido a lo cual, señala, la sociología del arte y los artistas «se llevan mal»). En este sentido critica la idea de una historia «interna» del arte. Un texto clave en relación a este tema es el artículo titulado «¿Y quién creó a los creadores?», que corresponde a una conferencia pronunciada en la Escuela Nacional Superior de Artes Decorativas, en abril de 1980. Hauser, como lo hemos señalado,

también había realizado esta crítica, sin embargo, la propuesta científica de Bourdieu parece ir todavía más allá, en el sentido de que tiende a referir todas las cuestiones de «contenido» de la obra de arte a relaciones de constitución y transformación del campo artístico. Podría decirse que Hauser se mantiene dentro del campo de la subjetividad, en cambio Bourdieu expulsa metodológicamente la interioridad (casi en un sentido análogo a como ocurrió con el desarrollo de las ciencias experimentales, en que Dios termina por desaparecer de los modelos y sistemas del universo elaborados por los entonces filósofos de la naturaleza). Esto puede resultar paradójico, pues ¿cómo podría el artista quedar fuera del campo del arte? ¿No es al artista al que se deben las obras de arte? Intentemos despejar esta paradoja en el inicio. La obra debe al artista su origen, pero éste debe a la obra su reconocimiento como «artista». Pero entonces tendríamos que decir también que la condición de artista depende del reconocimiento social que se le otorgue a la obra. Este es precisamente el punto: en sentido estricto no se «es» artista, sino que se *existe* como tal en el campo artístico conforme al reconocimiento. Lo que Bourdieu estudiará consiste fundamentalmente en las reglas que hacen posible o no este reconocimiento.

Uno de los principales problemas con el que se encuentra la sociología y, en general, cualquier ciencia que haga de la obra de arte su objeto de estudio, es el de tener que explicar la «originalidad» inherente a la concepción de la creación artística. Se trata, en los términos de Bourdieu, de explicar la autonomía del «creador increado». Esta condición del artista se debe a la *autonomía del campo*. El objeto de estudio de una sociología del arte lo constituyen las relaciones entre el artista y los demás artistas y, en general, los agentes relacionados que dan lugar al valor social de la obra. En este punto establece sus diferencias con la teoría del sociólogo del arte Frederick Antal debido a la excesiva importancia que le concede éste al contenido de la obra, dado que según Antal lo que se busca en las obras desde la perspectiva sociológica es la estructura de ciertas ideas que corresponden a la cultura de un tiempo determinado y en la que se refleja el orden social de las clases sociales (la obra más conocida de Antal es *El mundo florentino y su ambiente social*, publicada por primera vez en 1963). Bourdieu discrepa también de la teoría de Umberto Eco, especialmente con respecto al lugar que éste le atribuye a la ciencia como referente de la creación artística. Bourdieu insiste en que la sociología debe considerar el campo de la producción misma de arte.

Uno de los conceptos capitales cuyo fundamento Bourdieu intenta explicar es el de la «creación» artística. Afirma que ésta es el resultado de una relación dialéctica entre el *habitus* socialmente constituido y el *puesto* de «artista» en la división del trabajo. En este sentido, entendemos cuando este autor afirma que el sujeto de la obra de arte es «todo el conjunto del campo de la producción artística». La noción de *habitus* es, pues, epistemológicamente muy importante, dado que, por una parte, suprime o por lo menos controla el recurso metodológico a cualquier forma de interioridad subjetiva y, por otra, permite pensar la relación del individuo con el campo como orientada en la misma constitución social de aquél. El sujeto de la obra de arte es un *habitus* en relación con un puesto de trabajo (y mediante éste con todo el campo). El *habitus* consiste en el conjunto de intereses, aptitudes, características vocacionales, ambiciones y expectativas sociales, económicas, etc., por las cuales un individuo (el artista) se conduce hacia un determinado puesto al interior del campo artístico. El *habitus* es, pues, producto de las condiciones sociales. Bourdieu explicita el hecho de que esta noción tiene en principio un sentido más bien negativo, es decir, expresa el rechazo a ciertos recursos conceptuales en los que las ciencias sociales suelen entramparse, entre los que se cuentan, por ejemplo, la conciencia, el sujeto, el inconsciente, etc.

La obra de arte es el resultado del trabajo del *habitus* (el individuo) intentando inscribirse en el puesto (relacionándose de esa manera con el campo). Es en este sentido que la teoría de las clases sociales resulta fundamental para la sociología del arte que desarrolla Bourdieu. El campo artístico está constituido, por ejemplo, en el caso de las artes visuales, por las relaciones entre artistas, galeristas, críticos, teóricos, curadores, historiadores, etc., en el entendido de que lo que articula el campo no son relaciones subjetivas entre los individuos que ostentan tales títulos, sino entre los «puestos de trabajo» en los que aquellos están permanentemente intentando inscribirse y, sobre todo, legitimarse.

La dialéctica propuesta por la explicación hace que la «espontaneidad» del artista no quede de este modo reducida a un modelo simple, pues la correspondencia entre el productor y el público no consiste de ninguna manera en algo que haya sido conscientemente buscado, sin embargo se la hace legible en conformidad con la teoría de las clases.

De lo anterior se sigue la tesis principal de este autor con respecto al arte: el sujeto de la obra de arte no es el artista, sino todo el conjunto del campo de la producción artística. Aquello que

Bourdieu denomina el «campo artístico» no debe confundirse con un mero continente de todos los actores, objetos, saberes, etc., involucrados, relacionándose azarosamente. Por el contrario, el estado del campo determina la unidad de una época en torno a una *problemática común* (imposible de hacerse explícita, por cierto, en un enunciado objetivo) y en donde la unidad es siempre un principio agonístico, pues se refiere al conjunto de las *tomas de posición* ligadas a su vez al conjunto de las posiciones marcadas en el campo. Por lo tanto, un artista existe como tal a partir de su capacidad para lograr que se le reconozca como ocupante de una posición en el campo, en relación con la cual tendrán que situarse los demás. Es decir, se trata de hacerse tanto «visible» como «legible» a partir de los términos de las grandes oposiciones que sirven para concebir la lucha que articula al campo. De aquí entonces que el objeto de una ciencia del arte (también el de una ciencia de la literatura, de la filosofía, etc.), implica el conjunto de dos espacios inseparables: el de los productos y el de los productores. Sin duda que con respecto a estas cuestiones resulta capital la obra de Bourdieu *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1992).

Ahora bien, ¿cómo entender el carácter «original» de la obra de arte en el momento de su emergencia? Existe una propiedad fundamental del campo de producción cultural: los actos que en él se realizan y los productos que se producen contienen la referencia práctica a la historia del campo. Dicho de otra manera, la relación que el producto —la obra— tiene con el arte es precisamente la relación que tiene con el campo artístico, en la medida en que la historia de su constitución es la que ha dado lugar a la idea de arte en cada caso vigente y en cuyo horizonte los artistas pugnan por el reconocimiento. Dicha historia se encuentra depositada según Bourdieu en la estructura misma del campo, definiendo los *límites* y los *medios* de lo pensable. Este carácter «interno» de los límites y los medios es muy importante pues determina el hecho de que los productos artísticos no son nunca el reflejo directo de limitaciones y demandas externas, como de hecho ocurriría si se pensara que las obras corresponden a un modelo simple de «oferta» en correspondencia a una «demanda» preexistente. Es la historia la que se encuentra entre el mundo externo y la obra de arte. Al trabajar su propia inscripción en el campo, el artista asume implícita o explícitamente la historia del campo en la obra que propone. Se trata de darle una historia a los temas particulares que se trabajan, inscribirlos en el campo de tal manera que la historia del campo se muestra ahora como la historia que conduce a esos temas o problemas, al

tratamiento que de ellos se hace en *estas* obras. Por lo tanto, el artista, en la originalidad de su propuesta particular, no se desmarca simplemente de los límites ya existentes, sino que los piensa y reelabora. El campo, para decirlo de alguna manera, se encuentra siempre demasiado lleno. Entrar en el juego de la producción significa hacer época y, por lo tanto, remitir al pasado a todos los que hicieron época en su momento.

El concepto de «mercado lingüístico» que Bourdieu ha elaborado y puesto en circulación para explicar la producción y recepción del discurso en general, nos permite terminar de aclarar un aspecto de lo que recién señalábamos en relación al campo artístico. En efecto, la noción de «mercado» lejos de simplificar la relación en los términos de una correspondencia simple entre productores y consumidores, lo que hace es subrayar precisamente la importancia de la *confrontación* como clave de constitución y comprensión del campo. La noción de «mercado» no se refiere por lo tanto a políticas de sometimiento, sino más bien a prácticas de confrontación. En el campo literario, por ejemplo, señala este autor que prácticamente no existe crítico que al apropiarse de un «puesto» no se otorgue a sí mismo un «nombre de guerra» (-ismo, -ico o -logía). Es decir, se trata de referir la producción a las relaciones de diferencias irreductibles entre los mismos productores. El campo artístico es el lugar de una disputa permanente, y lo que Bourdieu intenta explicar es el hecho de que si bien se trata de un reconocimiento social del artista, la producción que alcanza tal reconocimiento no se agota en la exterioridad de ese reconocimiento, sino que se inscribe en la *historia* del campo. ¿Cómo es que un campo llega a constituirse? El problema que debe despejarse es nuevamente el de la *autonomía* del campo artístico, autonomía en virtud de la cual las obras de arte no pueden reducirse a las condiciones coyunturales (límites y exigencias) que han operado sobre el artista como individuo. Esta es una tarea que Bourdieu reserva para la historia: descubrir la génesis de un campo de producción capaz de producir al artista como tal, esto es, con sus poderes «casi divinos».

En este sentido podría decirse que la constitución del campo es inseparable del surgimiento de la *creencia en el valor del arte* y en el *poder creador de valor* que se le atribuye al artista. El don del artista y el valor intrínseco y casi metafísico de la obra de arte ingresan al campo como un *efecto* de éste. Lo cierto es que desde un punto de vista estrictamente sociológico, siempre en la perspectiva de Bourdieu, el campo artístico se constituye cuando la lucha que se da en él, distribuyendo y relacionando a los distintos acto-

res, puede resolver de acuerdo a reglas autónomas el problema de la legitimidad, que es precisamente lo que está en cuestión con respecto a cada obra de arte. Ahora bien, la constitución del campo en torno a cuestiones relativas a la legitimidad cultural es algo que caracteriza la emergencia y desarrollo de la burguesía.

A partir del momento en que se reconoce que el campo del arte tiene su centro en la «vivencia artística» como un hecho irreductible (pues de lo contrario las obras de arte perderían su condición de tales en el análisis), ciertos aspectos de la subjetividad no dejarán de estar presentes en cualquier consideración disciplinaria del arte, también en la sociología. Especialmente el fenómeno de la *autoconciencia*. Esta ha sido, por cierto, tradicionalmente objeto de disciplinas como la filosofía, la psicología o, incluso, la antropología. En el marco del tema que nos ocupa la cuestión se plantearía en los siguientes términos: ¿en qué sentido el fenómeno de la autoconciencia en el arte podría ser considerado como un hecho social? Como ya se ha señalado, la autoconciencia en el arte tiene que ver esencialmente con lo que denominamos, en términos generales, la *conciencia de la convención*. Desarrollaremos brevemente este punto para finalizar.

Toda percepción artística, señala Bourdieu, implica una operación de *desciframiento*. Asumir esto significa una crítica radical a la teoría de la comprensión inmediata o espontánea en la percepción artística. Esto ha sido suficientemente subrayado por Francastel, especialmente a propósito del desarrollo del arte a partir del Renacimiento. También Hauser otorga, como hemos visto, importancia decisiva a este hecho: después de que el artista había realizado, durante miles de años, múltiples funciones (auxiliar de brujo, profeta, propagandista, profesor, etc.), en el Renacimiento despierta a la conciencia de su subjetividad, la que no habría dejado de desarrollarse hasta el día de hoy. Hauser había señalado que la novedad en sentido estricto no es propiamente la conciencia de la subjetividad, sino el hecho de que el aumento del «subjetivismo» se considerará ahora como dotado de sentido y como un valor en sí mismo. Bourdieu observa, a propósito de lo que sería una teoría sociológica de la percepción artística, que cuando el espectador comprende «sin dificultad» una obra de arte, no advierte en ese mismo momento que se encuentra provisto de los «anteojos de la cultura». En este sentido, señala Bourdieu a modo de ilustración, aquellos «anteojos» le son más lejanos que aquel cuadro en la pared al que comprende «inmediatamente». Ahora bien, ¿qué es lo que ocurre cuando las obras de arte obedecen al propósito permanente y declarado de

tornar obsoletos los «anteojos» de la cultura erudita? La diferencia fundamental ya no consistiría en el hecho de poseer o carecer de los lentes «adecuados» para comprender las obras de arte, sino en la *conciencia* de la inscripción *codificada* del sentido en la obra. En este sentido, la sociología del arte se hace inseparable de una suerte de sociología de la subjetividad que se encuentra involucrada en los procesos sociales del arte.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Th. W. (1983), *Teoría estética*, Orbis, Madrid, 1983.
Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. ([4]2001), *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid.
Arvon, H. (1972), *La estética marxista*, Amorrortu, Buenos Aires.
Bourdieu, P. (1990), *Sociología y Cultura*, Grijalbo, México.
Bourdieu, P. (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona.
Bourdieu, P. (1971), «Elementos para una teoría sociológica de la percepción artística», en Varios, *Sociología del arte*, Nueva Visión, Buenos Aires.
Calabrese, O. (1995), *El lenguaje del arte*, Paidós, Barcelona. Canclini, N. G. (1990), *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México.
Francastel, P. (1972), *La realidad figurativa*, Emecé, Buenos Aires.
Francastel, P. (1975), *Sociología del Arte*, Alianza, Madrid.
Francastel, P. (1990), *Arte y Técnica en los siglos XIX y XX*, Debate, Madrid.
Hauser, A., *Historia social de la literatura y del arte*, Guadarrama, Barcelona (varias ediciones).
Hauser, A., *Manierismo, crisis del Renacimiento*, Guadarrama, Barcelona.
Hauser, A., *Sociología del Arte*, Guadarrama, Barcelona.
Hegel, G. W. F. (1989), *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid.
Lukács, G. ([4]1989), *Sociología de la literatura*, edición preparada por Peter Ludz, Península, Barcelona.
Lukács, G. (1966), *Teoría de la novela*, Siglo Veinte, Buenos Aires. Lukács, G. (1969), *Historia y conciencia de clase*, Grijalbo, Barcelona.
Lukács, G. (1965), *Estética*, Grijalbo, Barcelona.
Lukács, G. (1984), *Significación actual del realismo crítico*, Era, México.
Lunn, E. (1986), *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno*, FCE, México.
Marx, K. y Engels, F. (1972), *Textos sobre la producción artística* (antología de textos a cargo de Valeriano Bozal), Alberto Corazón, Madrid.
Wolfflin, E. ([6]1976), *Conceptos fundamentales de historia del arte*, Espasa Calpe, Madrid.

ESTÉTICA Y MODERNIDAD

Valeriano Bozal

I

La estética es marca de modernidad, y lo es tanto histórica como teóricamente. Son dos perspectivas complementarias e inseparables. Históricamente, cabe distinguir momentos fundamentales: el primero, aquel en el que la estética se configura académicamente como disciplina concretando en el proyecto ilustrado uno de los parámetros de la Modernidad; el segundo, la asunción por parte de Baudelaire —especialmente en textos como *Salón de 1846* (1846), *El pintor de la vida moderna* (1863, 1868) y *De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas* (1855, 1857), pero en general en toda su poesía y en su actitud teórica (y vital)— de la Modernidad en lo *nuevo*, una concepción que es para muchos autores el rasgo por excelencia del mundo moderno; por último, el tercero, en la cada vez más intensa y más pertinente reflexión sobre la negatividad, que quizá no había encontrado su lugar en una perspectiva moderna dominada por la idea de progreso (o había ocupado un lugar inadecuado, o no se había atendido como se merecía). El pensamiento de W. Benjamin —en especial en sus *Tesis de filosofía de la historia* (1940), pero no sólo en ellas— y de Th. W. Adorno —*Dialéctica negativa* (1966), *Teoría estética* (1970) y, con Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración* (1947)—, son buenos ejemplos de este tercer momento.

En todos los casos la reflexión teórica ha ido acompañada, y en bastantes ocasiones precedida, por la creación artística. Nunca ha sido una especulación abstracta y en numerosas ocasiones la crea-

ción artística, literaria y musical ha obligado a revisar posiciones en exceso establecidas —casi siempre *ideológicas*—, ante todo en lo que se refiere al último de los momentos mencionados. La obra de Goya, de Fussli y de Flaxman, de Blake, los textos del Marqués de Sade, los de Lautréamont, etc., han resistido con contumacia «interpretaciones benignas» tópicamente modernas, habitualmente insatisfactorias y hoy día por completo improcedentes. Pero también en los momentos anteriores ha tenido la producción artística una incidencia determinante sobre el pensamiento: no podrían comprenderse las tesis de J. Addison sin el desarrollo del Rococó, tampoco las de Baudelaire sin las imágenes de Daumier, Gavarni, Guys y Delacroix, para mencionar sólo nombres bien conocidos.

Lo hasta ahora escrito peca de esquematismo, difícil de eliminar en un texto tan rígido como el presente. Al menos podrá matizarse si añadimos que ninguno de estos momentos es autónomo respecto de los demás, que la configuración disciplinar y la reflexión académica —con las que he caracterizado al primero de ellos— no están ausentes ni siquiera del pensamiento, bien poco académico en su formulación, de Baudelaire, tampoco están ausentes de los escritos más académicamente heterodoxos de Benjamin o de Adorno. En sentido inverso, sería difícil —y creo que inadecuado, cuando no por completo equivocado— pensar nociones baudelairianas como «moderno», «nuevo», *flâneur*, etc., sin tener en cuenta el desarrollo de las categorías estéticas centrales al siglo XVIII: «gusto», «sublime», «pintoresco», «desinteresado» etc. Tampoco parece muy correcto abordar a Benjamin o a Adorno al margen de Baudelaire, al que tanta atención prestaron, o prescindiendo de nociones como «sublime» o «interesante»; si la primera puso en el espacio teórico la cuestión de lo negativo, la segunda dio un giro importante —en la obra de S. Kierkegaard, pero no sólo en ella— a la de lo «pintoresco». En parecido sentido, el concepto de «ironía», que tiene un papel decisivo en la estética romántica, recupera en el mundo contemporáneo una significación que le hace imprescindible para aproximarnos, por ejemplo, al arte de vanguardia.

Estos y otros matices al esquema general que ahora podrían mencionarse son tantos que parece bueno acabar aquí con ellos y entrar directamente en materia, en la seguridad de que irán apareciendo a lo largo de la exposición y que el lector tomará buena cuenta de ellos.

II

La Modernidad no es una época homogénea y compacta, es un proceso cambiante. Se tiene conciencia del cambio y se vive el cambio. El *ahora,* que Baudelaire consideró su rasgo más significativo, introduce el tiempo en todos los pliegues de lo moderno. El orden transcendental providencial ha sido sustituido por el «punto de vista del mundo» —otro concepto del poeta— y el pasado puede contemplarse en esta perspectiva como proyecto de futuro. El *ahora* está así en condiciones de asumir el pasado y proyectarlo sobre el futuro, perfilando una continuidad que no por vulnerable, incluso rota, deja de ser menos temporal.

Por lo que a la estética hace referencia, configura la Modernidad desde el instante en que sustituye las categorías ideales por otras históricas, y, ante todo, desde el momento en el que elabora las bases para que eso sea posible: cuando traslada el énfasis depositado en el objeto ideal hacia la experiencia del sujeto. Cuando en 1712 J. Addison publica *Los placeres de la imaginación*, destaca aquellos aspectos que se convertirán en ejes de la estética moderna: el placer que lo diverso (sensible) puede suscitar, el placer que suscita lo (sensible) grandioso, ambos en pie de igualdad con el producido por la perfección de los objetos bellos.

No se insistirá bastante en la importancia que tienen las dos novedades: el origen del placer estético se encuentra en lo *sensible*, pues tales son los valles y riachuelos, los campos, los bosques..., la variedad del paisaje, no menos que la inmensidad y grandeza de las cumbres, la extensión de las grandes superficies desérticas o del mar tempestuoso. Y estos «objetos» sensibles procuran un gozo estético en la experiencia de su percepción. Si la primera es el fundamento de categorías como «pintoresco» y «sublime» —que hasta entonces habían tenido una existencia débil (sublime) o ninguna (pintoresco)—, la segunda implica una inversión de lo hasta entonces tenido por válido: es en la experiencia del sujeto donde se determina la condición estética del objeto. Aún más, en tal experiencia se construye el sujeto como sujeto, como sujeto moderno, miembro de una colectividad de *gusto*, que es, a su vez, fuente de socialización.

Esta construcción posee una condición estética que Hume se encarga de resaltar —y creo que en este punto estamos en el centro mismo de la relación estética/Modernidad—. Cuando en su *Sobre la norma del gusto* (1757) analiza el sentimiento de belleza y lo distingue con claridad del juicio, acota para la experiencia estética

un terreno específico. Mientras que el juicio puede ser verdadero o falso, en tanto que posee referencia a algo fuera de sí, no sucede lo mismo con el sentimiento, que no afecta a nada exterior y «es siempre real en tanto que un hombre sea consciente de él». El sentimiento siempre es correcto, o, mejor dicho, no tiene mucho sentido hablar de él como de correcto o de incorrecto, verdadero o falso, porque no es ése su ámbito adecuado. Se produce o no se produce: resulta de la adecuación entre el sujeto y el objeto; o, en términos de Hume, «señala una cierta conformidad o relación entre el objeto y los órganos o facultades de la mente. Y si esa conformidad no existiera de hecho, el sentimiento nunca podría haber existido». El sentimiento de belleza es el fruto de esa conformidad y surge, por tanto, en el curso de la experiencia (que llamamos) estética. La predicación de la belleza es posible por la conciencia que del sentimiento/adecuación tenemos: en la experiencia nos construimos como sujetos.

No existe, pues, adecuación a un modelo preestablecido —el ideal, el canon, la proporción, la serenidad...— que actúe como mediador del sentimiento —en cuyo caso sería un juicio—, sino que es una adecuación *inmediata*, que produce *gozo* o *gratificación* y que delimita el espacio en el que lo real se ofrece en tanto que tal —pues si no hubiese adecuación no se produciría el sentimiento—, pero no en el ámbito del conocimiento sino en el de la experiencia estética. Dicho de otra manera: a los dos modos de aproximarnos a la realidad —la utilidad y el conocimiento— cabe ahora añadir un tercero: la experiencia estética. Éste es el fundamento de la autonomía (moderna) de la estética.

El subjetivismo propio de algunos autores del siglo XVIII anida en la reflexión de Hume, en especial cuando afirma que «la belleza no es una cualidad de las cosas mismas; existe sólo en la mente que la contempla y cada mente percibe una belleza diferente». Ahora bien, no pretende el filósofo que el sujeto, la mente de cada uno, proyecte la idea de belleza sobre el objeto, evaluándolo, tampoco que suscite, por alguno de sus rasgos, una *idea de belleza* en el sujeto, sino que la belleza, en tanto que sentimiento, surge inmediatamente en el curso de la experiencia: no de la parte del sujeto, sino en la relación de sujeto y objeto.

Que diversos autores se pusieran a buscar cuál es la facultad específica de semejante adecuación, abriendo con ello la vía al psicologismo, es un proceder razonable que ahora no interesa aquí. Más importa, al margen de esa cuestión, la respuesta de Hume a la pregunta, inevitable, por la objetividad y generalidad de ese senti-

miento de belleza. Le conduce a reflexionar sobre el gusto como rasgo no meramente individual, sino colectivo, y a comprender la educación estética como una forma de socialización (me atrevo a decir, como parte de la educación general, que permite la «delicadeza del gusto»). Que tal forma es desinteresada, o que tiene un único interés, la autosatisfacción por una vida más plena e integrada, también una vida más libre, es consecuencia que deriva de la condición singular de ese territorio de la experiencia estética.

Se configura así el primer paso de la Modernidad sobre unas bases que conviene resumir: *a*) la experiencia estética autónoma; *b*) la condición gozosa de tal experiencia y dominio; *c*) lo específico de un territorio no afectado ni por la utilidad ni por el conocimiento, pero en conexión con ambos. Dos direcciones prolongarán este primer paso por caminos diferentes: en la primera se configurarán las modalidades de aquella adecuación, a la que Hume sólo atiende en la perspectiva de la Belleza; en la segunda se pondrá en cuestión el carácter necesariamente gozoso que la experiencia estética posee —un tema que obligará a «revisar» todas las teorías, no sólo de la estética, también de la Modernidad—, tarea que afectará tanto a esas modalidades cuanto a la condición misma del sentimiento estético.

III

Addison expuso con nitidez los tres tipos de objetos —en relación al sujeto— que suscitaban placer (estético) a la imaginación: los objetos singulares y variados, los grandes y los perfectos. Los primeros permitían hablar de lo *pintoresco*, los segundos de lo *sublime* y los terceros de lo *bello*. Son las tres «modalidades» de la adecuación. E. Burke da un paso más, y no sólo de matiz, cuando desarrolla una teoría de lo *sublime terrorífico* o sublime negativo (*Indagación filosófica sobre el origen de nuevas ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, 1757). Esas tres, con la inflexión burkeana, continuarán siendo en la actualidad categorías de uso común en el ámbito del gusto cotidiano, si bien es cierto que conviene añadir otras, entonces no explicitadas, de las que se hablará más adelante: *grotesco, kitsch, patético...*

Al sustituir la noción única de belleza, que había dominado en la reflexión y la práctica artística tradicionales de cuño clasicista, por un campo de categorías complementarias —algunas de las cuales habían suscitado, en sus objetos, el rechazo de aquellas práctica

y reflexión—, Addison, y con él Burke, abren el camino de la historicidad y precisan el papel del sujeto en ese proceso. Los objetos a los que se refieren no son tales sino en relación al sujeto que los contempla, que así los capta o representa, y el representarlos de tal modo —su práctica del gusto— es propio del sujeto moderno. Lo que para otros nada quería decir —la variedad pintoresca de los bosques y de los campos—, o sólo podía decir algo en el marco de un esquema idealizante —pastoral—, o era rechazado como servil y en exceso natural —y por tanto contrario o distante de la Idea—, es ahora fuente de gozo que se legitima y justifica en el agrado que produce, sin necesidad alguna de recurrir a instancias superiores. Semejantes mirada y legitimidad rompen con la tradición y se inscriben, como rasgos preferentes, en la figura de la Modernidad.

Están en la base de una autonomía artística que se ejerce en nombre del gusto y del agrado producidos, y que puede afectar a *todos*. Lo que resulta estéticamente satisfactorio es bueno y todos podrán disfrutar de ello. Las tertulias y los salones dieciochescos adquieren así una fisonomía predemocrática que pronto se extenderá a amplias capas de población: el teatro, los salones y la prensa serán algunos de los instrumentos de su difusión (y consolidación). La autoridad se adquiere en una crítica que resalta aquel gusto y autonomía, da cuenta del disfrute y se propone percibir tanto a la naturaleza como a la obra de arte desde semejantes parámetros. Es propia de la Modernidad la interconexión entre todas esas instancias que, por otra parte, o han empezado a existir ahora —es ahora cuando empieza a poder hablarse de periodismo, cuando la tertulia y el salón se imponen como centros creadores de opinión y de socialización—, o adquieren ahora, en las nuevas circunstancias históricas, una consistencia de la que carecían.

Que lo placentero de sus efectos es razón de la validez de la experiencia estética —y no, tal como defendía la tradición clasicista, el acceso a una realidad superior— lo pone de manifiesto el esfuerzo por hacer incluso de lo terrorífico algo positivo y gozoso. Burke, a diferencia de Addison, se ocupa de aquellos objetos y aquellos efectos que son originalmente negativos, que asustan, producen terror o miedo. El silencio y la oscuridad, la noche, los grandes espacios en los que puedo perderme, la violencia de la tormenta o del mar desatados, el sonido extremado y su repetición constante..., motivos todos de ese «catálogo de lo terrible» que Burke repasa con rigor, producen, a pesar de su «terribilidad» y por ella, un placer intenso. No es casual que el siglo XVIII conozca un renacer de Miguel Ángel y de Shakespeare, dos autores en los que

esos motivos están al orden del día, y no es casual que en tal reconocimiento se haga necesario reflexionar sobre ellos. Hasta cierto punto al menos, cabe decir que la explicación de su validez estética era prueba para la experiencia moderna.

Son motivos y situaciones —no me atrevo a llamar «motivo» a una tormenta o a un naufragio— que producen una emoción intensa. Tanto, que parecen afectar a la propia conservación y, como escribe Burke, *suspenden el ánimo* del que a ellos está sometido. Ahora bien, esta suspensión radical, la de la propia existencia, deja paso a una honda satisfacción cuando su causa no nos afecta realmente, cuando no estamos sometidos de hecho a la tormenta sino que la contemplamos resguardados, o cuando lo que contemplamos es, por ejemplo, su representación pictórica. De otra manera: cuando somos espectadores —porque hay distancia y la nuestra es una actitud contemplativa— y el mundo percibido es, por así decirlo, ficticio (ficticio en tanto que no sufrimos sus efectos reales).

La concepción burkeana de lo sublime, en este punto semejante a la que mantienen los restantes autores que de ella se han preocupado, indica así rasgos sustanciales para la Modernidad estética. Primero, una contemplación que poco tiene que ver con la propuesta por el neoplatonismo clasicista, en tanto que incluye agitación y dominio. Segundo, una reivindicación del espacio de la ficción —ya sea porque nuestra situación es la del espectador, ya porque se trate efectivamente de una ficción plástica o literaria— en tanto que espacio alternativo que nos permite adquirir una posición desde la que «comprender» el mundo real: apreciar en la realidad empírica lo que de otro modo pasaría desapercibido, la violencia estética de una tormenta o la sublime tragedia de una tormenta, por seguir con ejemplos mencionados.

Para alcanzar estos resultados se pregunta Burke por las razones de ese movimiento intenso que está en la clave de la sublimidad, y al hacerlo ha dado un sentido marcadamente positivo a lo que hasta ahora era negativo: de la misma forma que el ejercicio dinamiza y proporciona vigor a los músculos corporales, mientas que la pereza los ablanda, así la violenta suspensión del ánimo que el terror produce dinamiza y agiliza los órganos espirituales haciéndolos más lúcidos y delicados.

La hipótesis no tendría mayor importancia si fuera un razonamiento exclusivo de Burke, puesto que el desarrollo de la psicología hace tiempo que arrumbó este tipo de planteamientos. Pero no es, en sus líneas generales, una concepción estrictamente burkeana. Cuando leemos a Hogarth o a Hume encontramos formulaciones

parecidas, una idea del ser humano en la que predomina la actividad sobre la quietud, el ejercicio sobre la pereza, en la que curiosidad y sorpresa constituyen factores positivos, y donde la repetición de lo siempre igual produce enojo o aburrimiento. A buen seguro, el lector encontrará familiares aquellas reflexiones de Hume en las que afirma que la felicidad humana se basa sobre la acción, el placer y la indolencia, siendo ésta descanso que permite aquélla y el placer un resultado de la sabia combinación de ambas (*Sobre el refinamiento en las artes*, también titulado *Sobre el lujo*, 1752).

Lo que se induce de todos estos planteamientos es una concepción del ser humano que, apartándose radicalmente de la que había dominado en el Clasicismo barroco, pone los fundamentos para la comprensión de lo moderno que es propia de Baudelaire: los empiristas se adelantan al *flâneur* baudelairiano, al enojo, a la curiosidad y la sorpresa, como se han adelantado a la valoración de la diversidad y han delimitado con precisión el marco de experiencia (estética) en la que todo esto es posible.

No acaba aquí la relevancia de lo sublime para la construcción de la Modernidad. Cuando Burke analiza el doble movimiento que caracteriza a la categoría —suspensión del ánimo y posterior satisfacción—, incide en una cuestión central hasta el momento no señalada: la suspensión del ánimo se produce por la condición absoluta que respecto al sujeto presenta el objeto grandioso. Lo absoluto de la distancia —pues distancia es lo que indica «respecto a»— puede poner en peligro la propia existencia —y tal es, como he señalado, la clave del sublime—, de tal manera que el sujeto está inerme ante aquello que, en ese momento, le domina, pero que, finalmente, supera, proclamando así su superioridad, y en ella su satisfacción.

Kant incide en este punto de una forma mucho más clara que Burke. La exposición kantiana en la *Crítica del juicio* (1790) pone de relieve tanto la desproporción existente entre las dimensiones y el dinamismo del objeto respecto de la intuición, facultad receptora del sujeto, cuanto la importancia que adquiere la idea de *absoluto*, una idea de la razón gracias a la cual puede el sujeto dominar aquello ante lo que, en la intuición, estaba inerme. El amplio océano en irritada tormenta, afirma el filósofo (§ 23), ofrece un aspecto terrible, pero, si se tiene el espíritu ocupado en ideas, constituirá estímulo para que éste abandone el dominio de la sensibilidad y se ocupe en ideas que encierran una finalidad más elevada. Lo sublime pertenece al ámbito de lo suprasensible, se *pone* como absoluto hacia lo cual, libremente, se mueve nuestro espíritu.

Con cierta lentitud, pero no por ello con falta de firmeza, hemos dado algunos pasos en esa configuración de la Modernidad que estéticamente se formulaba en los principios del siglo. Lo que empezó siendo admiración y gozo ante la inmensidad y majestuosidad naturales permite dar cuenta, después, de la negatividad para, finalmente, proclamar tanto la capacidad de la razón cuanto la posibilidad de concebir lo absoluto como finalidad.

Aunque la «vida del concepto», permítaseme esta expresión, no acaba aquí —el Romanticismo tiene mucho que decir—, sí es posible delinear ya temas que articulan el complejo moderno: ese más allá que el sublime hace suyo «puesto» como fin, que muestra tanto lo inerme del ser humano como el poder de su razón, es ya pieza central del proyecto ilustrado cuando, paradójicamente, se sitúa, a su vez, más allá de tal proyecto, en el devenir histórico, como promesa de felicidad que sólo históricamente puede cumplirse. Los *sacrificios* que en ese discurrir puedan ocasionarse se contemplan, en semejante perspectiva, como sacrificios *debidos* al progreso y a la felicidad. No otra cosa son las representaciones de lo sublime con las que David —en su *El juramento de los Horacios* (1784), *Muerte de Sócrates* (1787) y *Marat asesinado* (1793), etc.— difunde la imagen y el concepto, hasta hacerlos, con las pinturas y los grabados, con los suyos y los de sus seguidores, moneda de uso común, tópico moderno por excelencia.

Cuando el concepto entra en la historia, es decir, cuando la finalidad sublime se dispone como meta de la historia y la admiración deja paso al entusiasmo, una nueva figura empieza o ocupar un lugar central: los personajes de David son héroes, no genios. El héroe soporta la grandeza sublime del movimiento histórico y sustituye al genio en tanto que protagonista de la Modernidad, y si bien, es cierto, éste no desaparece, ocupa un lugar subsidiario respecto de aquél. La posibilidad de fundir a uno y otro en una sola figura es motivo de la creación romántica, que la vive con indecisión.

IV

En el mismo momento en el que se proclamaba la virtud revolucionaria de lo sublime —virtud que legitimaba la violencia moderna y establecía un camino de ida y vuelta entre estética y política—, se sospechaba la negatividad encerrada en semejante virtud. Y ello no sólo porque la finalidad proclamada —felicidad y progreso— pare-

cía siempre más lejos, sin que los pasos dados redujeran la distancia —¿acaso no la ampliaba?, también porque el mismo concepto encerraba dentro de sí su contrario.

Sobre ambas cuestiones se han pronunciado los hechos, que ofrecen una fisonomía de la Modernidad bien distinta de aquella que los programas proyectaron. Nada diré ahora sobre la perversión de la razón que su triunfo escondía: ha sido una de las cuestiones más debatidas en esa época en que las esperanzas mantenidas se hundían definitivamente con el socialismo real, caída precedida por otos innumerables socavamientos que la propia revolución soviética se encargó de realizar; es fenómeno que está en el centro del análisis sobre la dialéctica de la Ilustración de Adorno y Horkheimer. Pero sí deseo, aunque sólo sea, mencionar otro rasgo que marca indeleblemente lo sublime: la enajenación que implica.

Preocupada ante todo por los problemas de la representación mimética y de la tipicidad, tal como habían sido abordados por Engels y, después, por el sociologismo, la estética de corte marxiano no se interesó en los conceptos de *enajenación* y *reificación*, que consideró, cuando los consideró, predominantemente políticos. Son conceptos que se replantean, ya avanzado el siglo XX, en el curso del debate sobre el «joven Marx» y la índole del marxismo, pero que se proyectan retrospectivamente sobre los orígenes de algunas categorías estéticas centrales a la Modernidad, y muy en concreto sobre la de sublime.

El paso de lo sublime natural a lo sublime histórico, que empieza a plantearse a partir de la reflexión kantiana, no deja de tener consecuencias relevantes en la construcción de la Modernidad. Pintoresco y sublime habían contemplado el problema de la temporalidad desde perspectivas tan diferentes como complementarias. Esquemáticamente expuesto, se atribuyó la temporalidad a la secuencia del pintoresquismo en la convicción de que la variedad que propiciaba su gozo no implicaba sólo movilidad en el objeto percibido, también en el sujeto que lo percibía —tal como Addison y Hogarth lo expusieron en su momento—. La temporalidad pintoresca se comprendía como una sucesión ilimitada de instantes que exigían siempre variedad y huían de la repetición. El tiempo estaba inscrito en el agrado de lo pintoresco en tanto que ingrediente fundamental, y el instante que culminaba este placer próximo, caracterizado por su condición interesante —tal como expuso S. Kierkegaard en su *Diario de un seductor* (1843)—, tenía sentido pleno en su consumación.

Por el contrario, la suspensión del ánimo propia de lo sublime se entendió como una suspensión del tiempo. En efecto, frente a la

sucesión de instantes que tramaba la secuencia pintoresca, la suspensión de la emoción intensa detenía el tiempo en un instante que parecía decisivo, inaguantable para el sujeto y sólo finalmente satisfactorio. Entre el momento de la suspensión y el de la posterior satisfacción había una distancia infinita: se trataba de dos «tiempos» de cualidades tan dispares que no resultaba posible conciliarlos (y era la disparidad de esas cualidades la que permitía hablar de sublime). En la experiencia sublime *vislumbraba* el sujeto la imagen del absoluto, cuya presencia anulaba el fluir temporal, sacaba al instante fuera del fluir temporal..., para volver, después, a él en otro marco diferente.

Si trasladamos este esquema a la mencionada transformación de lo natural en lo histórico, podremos advertir el alcance del paso dado. Lo que ahora encontramos es una vuelta a la historia *después* de haber tenido un conocimiento iluminador del destino que la rige. En el absoluto histórico aliena el sujeto la libertad de la que precisamente gozaba para poder realizarlo. De este modo, de ser protagonista pasa a convertirse en *cosa* en el seno de una historia que lo determina. Al ver la historia en la perspectiva «objetiva» de la felicidad y el progreso, al concebir unas «leyes» y un sentido de la historia, hace evidente lo absoluto aquello que es propio de su movimiento: la necesidad. Nada deja el absoluto fuera de la necesidad que le es propia, incluye también al sujeto dentro de su propio movimiento. Pero, entonces, ¿acaso no desaparece el sujeto en cuanto tal, acaso no es ahora el absoluto sujeto y el que lo era, los seres humanos, meros comparsas de ese movimiento (que creen protagonizar, cuando no dirigir)?

Paradójicamente, perversamente, lo sublime hace ahora naturaleza de la historia. Ésta copia a aquélla incluso en sus aspectos más elementales: se dota de leyes y de necesidad en su movimiento. Y para determinarlas en su singularidad, estetiza la política mediante imágenes que destacan la eventual naturaleza de lo que, sin embargo, no deja de ser histórico. El culto al héroe destaca lo que era propio del genio: su identidad con la naturaleza, pues como ella, se dice, se da libremente su propia ley; ahora lo hace en el terreno de la acción y en la dirección de un sentido que, tautológicamente, su acción expresa. Las instancias que inducen coercitivamente al cumplimiento de ese sentido se multiplican y, como instancias naturales, instituciones naturales, son inapelables.

Las elaboraciones teóricas se convierten en monumentos y, como ellos, intocables en lo que tienen de sagrado: son motivo de comentarios que nunca ponen en duda su bondad —aunque dispu-

ten sobre su interpretación—, como en una escolástica que tiene delimitado definitivamente el marco de pensamiento —con lo que desaparece la condición de pensamiento, la condición pensante de su actividad—. En paralelo, los monumentos descubren «subconscientemente» el carácter pétreo, natural, que adquiere la epopeya histórica, y como grandes hitos ideológicos y políticos —testimonio de aquellas instancias e instituciones— marcan, sin desearlo, el camino hacia ninguna parte en que se ha convertido el camino hacia el progreso, el sentido de la historia. Los monumentos totalitarios gustan extremar sus dimensiones, la grandeza de sus temas y la consistencia de sus materiales, con ello se aproximan más que nunca a la condición que buscan, la de ser naturales, porque sólo si pertenecen al orden de la naturaleza garantizan el cumplimiento de aquellos designios que exaltan. La estética y la política estrechan ahora sus lazos: aquélla parece la garantía ideológica de ésta.

La Modernidad ha sido fecunda en este tipo de escolásticas y monumentos. El lector lo sabe bien y no es necesario multiplicar los ejemplos, baste mencionar los manuales de la tristemente célebre Academia de Ciencias de la URSS, cualquiera de los monumentos del llamado realismo socialista, o del nacionalsocialista —pero también los monumentos del llamado «capitalismo triunfante», no menos pétreos que aquéllos—. Tienen sobre la reflexión una ventaja importante: no convencen mediante la argumentación, sino gracias a la imposición de su presencia, constituyen el espacio y el «mundo de vida» —para utilizar el concepto de Blumemberg—, que no sólo impide las preguntas, sino que, nos afirma, son innecesarias. Ésta es una de las perversiones a las que el arte está sometido por la estética totalitaria, pues su función original —que, cada vez más, sólo puede cumplir recurriendo a la ironía— consiste, precisamente, en romper ese caparazón con que el «mundo de vida» está encapsulado, suscitar la necesidad de preguntas.

La posibilidad de estetizar la política se encuentra en aquel rasgo que Hume planteó a propósito del sentimiento de belleza: las obras que muestran esa historia naturalizada no tienen tanta importancia por los juicios que pueden emitir —que podrían ser discutidos— cuanto por la representación del mundo en que nos sitúan, exigiendo y fomentando aquella adecuación que está en el origen de la experiencia estética. Por eso cuando los rechazamos «no queremos verlos más», ni siquiera deseamos debatir sobre ellos, como no sea para precisar su función alienante. Si el rechazo es inmediato, es porque no se ha producido, vale Hume, el sentimiento.

VI

El genio y el héroe son dos figuras consagradas por el Romanticismo que continúan todavía en vigor. La reconversión de la historia en naturaleza hace de este hombre de acción un ser natural, vuelve así a la condición de genio y recupera una unidad que el movimiento romántico había roto (una ruptura, justo es decirlo, que suscitó fuertes tensiones). Pero la Modernidad no se construye con fisonomías de una sola cara. El *flâneur* se percibe como el genio de lo cotidiano —una figura a primera vista imposible, genialidad y cotidianidad son irreconciliables—, tal como lo percibe Baudelaire en la estela, iniciada por la teoría de lo pintoresco, que los empiristas habían puesto en pie, y la reflexión sobre lo interesante que tiene en Kierkegaard su manifestación mejor.

El *flâneur,* ese personaje paradigmático de la Modernidad, es antischilleriano. Schiller trasladó al interior del hombre la oposición entre razón y naturaleza que alimentaba la condición sublime. Ahora, la naturaleza no está ya fuera, sino dentro del hombre mismo, en sus instintos sensibles. La libertad sublime se alcanza cuando tales instintos «no tienen influjo alguno sobre la legislación de la razón, ya que el espíritu obra aquí como si no estuviese bajo otras leyes que las suyas propias» (Schiller, 1801). Es nuestra autonomía moral lo que está en juego y, con ella, el principio de nuestra voluntad: sólo el héroe, concebido muchas veces como artista —pero no necesaria ni exclusivamente como tal— satisface estas condiciones.

En semejante perspectiva, el *flâneur* que Baudelaire describe es un antihéroe. No legisla autónomamente respecto de sus instintos sensibles, sólo parece dejarse llevar por el interés —¿instinto?— curioso ante las cosas que se le ofrecen. Si en algo es autónomo, es en su capacidad para distinguirse de la multitud, a la que, sin embargo, necesita tanto como el aire que respira: sólo ella satisface su apetencia de gozo. El *flâneur* es, como tantos otros personajes modernos a los que el poeta dio vida, una paradoja: sólo existe distinguiéndose de aquello que necesita para ser. Su identidad se perfila en la afirmación de su diferencia, pero ésta no corresponde a una naturaleza distinta —bien al contrario, él es como la multitud de la que destaca—, sino a su capacidad para mirar y así construir lo otro.

La mirada de ese paseante curioso que es el *flâneur* construye el mundo, que es, de esta manera, artificial, no dado. Un paraíso artificial que se transforma y cambia en la renovación de los puntos de vista, pues la del *flâneur* es siempre una experiencia de la rela-

ción, por tanto inestable, y su vida, la conciencia gozosa de tal experiencia, o, como habría afirmado Hume, la conciencia de ese sentimiento. Baudelaire parece haber cortado cualquier lazo que le ate a la naturaleza, al menos eso es lo que parece decir en *El pintor de la vida moderna* —que algunos tienen por biblia de la Modernidad— cuando se refiere a la belleza. Su defensa de la moda y del maquillaje, su apreciación de la vida urbana y de los diferentes tipos de la ciudad —aquí se adelanta el poeta a muchos de los artistas del siglo XX, a Grosz y a Beckmann, incluso a los representantes mejores del primer expresionismo, y enlaza no sólo con los que le fueron más próximos, como Daumier y Gavarni, también con artistas como Degas, Toulouse-Lautrec o Forain—, los más artificiosos: el galán y el elegante, la actriz, la prostituta..., así parecen indicarlo. Con él parece cumplirse aquella determinación que transformó la naturaleza en historia sin por ello convertir al héroe en depositario de un destino: el héroe baudelairiano sólo tiene en depósito la curiosidad que le permite gozar de las cosas.

Pero la naturaleza se resiste a desaparecer. Asoma al menos en dos ocasiones: cuando define, en la misma obra, la belleza, y en aquellos otros momentos en los que se enfrenta a la risa. Ahora bien, si reaparece, no lo hace de manera convencional, no repite anteriores puestas en escena.

El lector recordará que el poeta distingue dos aspectos de la belleza. Califica a uno de intemporal y permanente, de fugaz al otro. Esta concepción ha suscitado notables discusiones, pues parece difícil, cuando no imposible por completo, conciliar tan contradictorios conceptos. Y es imposible conciliarlos si pensamos en ellos como objetos, como ingredientes de un compuesto, si contemplamos la belleza como resultado de reunir dos elementos tan contrapuestos. Esta interpretación puede haber sido fomentada por sus teorías sobre el Romanticismo, sobre el color y la línea, ejemplificados en la oposición Delacroix/Ingres. No tengo claro que pueda trasladarse esta argumentación de crítica de arte a su consideración estética de la belleza.

La cuestión adquiere un rango diferente si dejamos de pensar en lo permanente y lo transitorio como en dos objetos, y quizá pueda empezar a solucionarse si introducimos la temporalidad como clave: es lugar común hablar de imágenes de época respecto de aquellas que fueron en su momento imágenes de circunstancias; el paso del tiempo destaca ahora una verdad que entonces sólo era anecdótica. Todos hemos tenido esa experiencia ante fotos antiguas y cada vez es más cierto que vemos la segunda mitad del siglo

XIX a través de las imágenes de Monet y de Degas. No han perdido la fugacidad que poseyeron, aquel tiempo permanece vivo en sus figuras, pero ahora se muestra como verdad ya inapelable de un mundo sido.

Se ha hecho naturaleza, pero no por ello ha perdido su condición histórica. Mejor dicho, aquella belleza se ha hecho naturaleza precisamente porque poseía, y continúa poseyendo, una condición histórica. Es el tiempo el que permite la coexistencia de los contrarios. Nada hay en esas pinturas que recuerde lo pétreo de los monumentos a que antes me refería, pues nada en aquellas figuras se reclamaba de una naturaleza que ya se había perdido. Es el tiempo el que anula cualquier ley histórica, cualquier destino, cualquier necesidad. Es el tiempo el que abre esas imágenes y nos invita a gozar con ellas en lo que fueron y en lo que son, en lo que somos. La satisfacción que su pintoresquismo produjo no se ha perdido, pero adquiere ahora un carácter de verdad que, lejos de anular la temporalidad, la afirma: cada una de esas figuras muestra la condición de la experiencia estética, su inmediatez y su carácter relativo, nos la recuerda, la pone ante nosotros...

Asoma la naturaleza en los textos que Baudelaire dedicó a lo cómico y a la esencia de la risa, y lo hace dando todo su peso a una categoría estética que, si hasta ahora había presentado una fisonomía más bien débil y muchas veces subsidiaria, encuentra en la reflexión del poeta el peso que corresponde a su importancia en el seno de la Modernidad: lo grotesco. El santo nunca ríe, la risa es propia de los hombres, allí donde éstos toman conciencia de su superioridad respecto de otros —a los que afecta algún mal— y de su inferioridad respecto de la naturaleza. La risa descubre la parte satánica de la naturaleza humana, afirma Baudelaire.

Aquello que en las concepciones tradicionales era objeto de redención es lo que precisamente domina ahora. Esa parte oscura de la naturaleza humana se impone como factor irrenunciable de la misma. Baudelaire distingue entre lo cómico significativo y lo cómico absoluto: mientras que aquél conserva del pasado su utilidad correctora y moralizante, éste nos introduce en un mundo vertiginoso y descoyuntado, valioso en sí mismo, autónomo. Un mundo en el cual, tal como sucedía con las marionetas de Kleist —*Sobre el teatro de marionetas* (1810)— se percibe la verdad en el vértigo.

No es Baudelaire el único que se ocupa de estas cuestiones, aunque sí, quizás, el que lo hace de una forma más sugestiva. Acabo de mencionar a Kleist y no debo olvidar a Jean Paul Richter —que algunos consideraron, creo que equivocadamente, inspirador

del poeta francés—, que, además, permite comprender la peculiar condición temporal de esa naturaleza que lo cómico pone en pie. Pues si, como escribe (*Introducción a la estética*, 1804), lo cómico resulta de la pretensión de levantar lo infinito en lo finito del sujeto —y, así, anular lo sublime mediante su grotesca inversión—, ante lo cual «el hombre ríe porque dice: "¡Esto es imposible!", "¡Esto es absurdo!". ¡Sin duda!» Si ello es así, entonces esta naturaleza se afirma a la vez que presenta su grotesca condición temporal y aniquila la seriedad que lo sublime establece como marco para su existencia. Nada tiene de particular que la ironía se convierta entonces en el instrumento por excelencia de la Modernidad, sólo ella puede dar cuenta adecuada de lo uno y lo otro, de la incertidumbre en la que semejante pretensión del sujeto finito nos deja, sólo ella rechaza cualquier posibilidad de sacarnos de la ambivalencia para depositarnos en terreno más firme..., y falso.

La categoría, lo *grotesco*, no sólo adquiere importancia porque es «cultivada» por muchos —y no sólo explicada por los teóricos—, lo que en sí mismo ya tiene notable transcendencia. La posee, ante todo, porque afecta a las líneas mismas de la Modernidad en lo que ésta tiene de más propio: pone en duda la luz de la razón en su búsqueda de lo sublime histórico; arroja una sombra de la que el mundo moderno no puede librarse nunca; ilumina, paradójicamente, con su negatividad ese reino que se había consagrado a la luz, y lo hace con un desfile de fantásticos espectros, tanto y más fantásticos cuanto más negativos y verdaderos son: entonces, el «¡Esto es imposible!» de Richter se cumple como lo único posible.

VI

Nada tiene de particular que la más célebre de sus *Tesis de filosofía de la historia*, la novena, tome como eje de su explicación una obra de Paul Klee, *Angelus Novus*. No lo tiene, no sólo porque de esta manera se cumple uno de los objetivos de Benjamin —que Susan Buck-Mors ha señalado con rigor y brillantez indudables—, hacer de la imagen fuente de pensamiento y concepto ella misma, también porque son las imágenes las que de una forma más clara han contribuido a la *estetización del pensamiento* —dicho ahora en un sentido que poco tiene que ver con el habitual esteticismo.

El ángel de la historia debe tener el mismo aspecto que el pintado por Klee, afirma Benjamin:

> Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso.

La concepción benjaminiana de lo negativo que en esta «descripción» destaca tiene muy poco que ver con aquella negatividad de la que el dieciocho quiso dar cuenta. En aquel caso, para poder hacerlo, Burke se vio obligado a buscar lo positivo que en lo horrible pudiera esconderse, y lo halló en los sorprendentes efectos del miedo sobre el espíritu. Ahora se mantiene lo negativo en lo que es, sin someterse a transformación alguna. Tampoco se refugia en esa área ignota de lo irracional que los surrealista heredan de los «artistas malditos», ni se contrapone como negativo al vivir cotidiano, tal como Adorno lo fijó en su teoría estética. Brilla con toda su violencia y no busca coartadas que hagan más tolerable su presencia. No elimina el movimiento histórico en la naturaleza, bien al contrario, el movimiento se acentúa en esa tormenta arremolinada en las alas del ángel. Pero éste mira hacia atrás, sólo contempla el pasado, desconoce cuál pueda ser la dirección de su destino.

La imagen que, a partir de Klee, creó Benjamin con intensidad imperecedera nos convierte a todos en ese ángel y nos obliga a reflexionar en dos ámbitos. Como él también nosotros miramos, cuando creemos construir el futuro, hacia atrás y sólo el pasado percibimos. Como él, en las ruinas que a ese pasado construyen descubrimos una traza que poco tiene que ver con la hasta ahora esbozada. La reflexión benjaminiana obliga a revisar la concepción convencional que de la Modernidad se ha conformado, y tal revisión es parte de la Modernidad misma; me atrevo a decir que la más sustancial. No sólo reivindicamos aquellas creaciones que para el proyecto ilustrado resultaban heterodoxas, cuando no perjudiciales, estamos obligados a poner en cuestión semejante proyecto: la intensidad de la luz que arrojaba impedía ver las sombras que le eran consustanciales.

La reflexión de lo negativo, que Benjamin pone ne el primer plano de sus preocupaciones, no sólo traza un perfil que se diferencia notablemente del que se siempre se defendió, afecta también a la base misma sobre la que se construyó la Modernidad estética (y,

en general, la Modernidad). Recuerde el lector el placer que en la experiencia estética se alcanza, la autonomía del desinterés sobre el que se funda. Pues bien, ¿cuál es el placer que *Angelus Novus* permite?, ¿cuál la sublimidad que legitima? No hay que extrañarse de la contestación: ningún placer, ninguna sublimidad.

La figura del ángel benjaminiano adquiere una fisonomía que había sido vislumbrada ya en algunos instantes de la reflexión anterior, pero que sólo en imágenes muy concretas tiene antecedentes precisos. Entre todas, es el *Perro semihundido* que Goya pintó en su Quinta, dentro del conjunto de las *Pinturas negras* (1819-1823), la que ofrece una presencia más intensa. Y lo hace en tanto que nos obliga a dudar sobre lo idóneo de aquel presunto goce estético, de aquel proclamado desinterés: nunca se «dijo» tanto sobre la condición humana moderna. Figuras que podían ser grotescas, el ángel, el perro, y con ello cómicas, se han hecho profundamente trágicas. Se han situado en los dos extremos de un eje hacia los que la Modernidad tiende y en el que la Modernidad consiste; pero al invertir su naturaleza —sin dirección, el ángel, sin asidero, el perro— obliga a ésta, nos obliga a revisar los tópicos establecidos.

Que semejante reflexión sea síntoma de un período distinto, postmoderno o, como me inclino a pensar, etapa nueva de esa Modernidad que siempre se construye, es asunto que no me parece tan relevante como el contenido propuesto en la reflexión y la exigencia a la que tal contenido apunta: la necesidad de sustituir la satisfacción placentera por la lucidez. Ello implica para la estética una nueva tarea, ahora en el marco de lo negativo, y para la Modernidad una fisonomía nueva, bien distinta de la «optimista» que ya la historia se había encargado de destruir.

BIBLIOGRAFÍA

Addison, J. (1991), *«Los placeres de la imaginación» y otros ensayos de «The Spectator»* (1712), Visor, Madrid.
Adorno, Th. W. (1966), *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid, 1975.
Adorno, Th. W. (1970), *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1980.
Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. (1947), *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 1998, [5]2003.
Baudelaire, Ch. (1846, 1868), *Salón de 1846*, en *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1996.
Baudelaire, Ch. (1859, 1868), *Salón de 1859*, en *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1996.
Baudelaire, Ch. (1855, 1868), *De la esencia de la risa y en general de lo*

cómico en las artes plásticas, en *Lo cómico y la caricatura*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2001.
Baudelaire, Ch. (1863, 1868), *El pintor de la vida moderna*, en *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1996.
Benjamin, W. (1940), *Tesis de filosofía de la historia*, en *Discursos interrumpidos* I, Taurus, Madrid, 1973.
Burke, E. (1757), *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Tecnos, Madrid, 1987.
Habermas, J. (1980), «La Modernidad: un proyecto inacabado», en *Ensayos políticos*, Península, Barcelona, 1987.
Hume, D. (1757), *La norma del gusto*, en *La norma del gusto y otros ensayos*, Península, Barcelona, 1998.
Kant, I. (1790), *Crítica del juicio*, Espasa-Calpe, Madrid, 1977.
Kierkegaard, S. (1843), *Diario de un seductor*, Destino, Barcelona, 1988.
Kleist, H. von (1810), *Sobre el teatro de marionetas*, en *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, Hiperión, Madrid, 1988.
Richter, J. P. (1804), *Introducción a la estética*, Verbum, Madrid, 1991.
Schiller, F. (1801), *Sobre lo sublime*, en *Escritos sobre estética*, Tecnos, Madrid, 1990.

ÍNDICE ANALÍTICO

ÍNDICE DE NOMBRES

NOTA BIOGRÁFICA DE AUTORES

Edgardo L. Albizu. Nacido en Rosario, Argentina, en 1935, es especialista en filosofía contemporánea en las áreas de metafísica, estética y epistemología, y desarrolla su labor docente en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), San Martín, provincia de Buenos Aires. Es autor de *Estructuras formales de la dialéctica hegeliana* (1984), *Testigos del arte* (1991), *Actualidad de un tema filosófico: el fin de la historia* (1990) y *Tiempo y saber absoluto* (1999).

Teresa Arrieta de Guzmán nació en Arequipa, Perú, en 1948, está especializada en ética, estética y antropología filosófica. Actualmente es directora de la Escuela de Filosofía de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa. Entre sus obras figuran: *Filosofía del arte* (1977), *Sobre "El origen de la obra de arte" de Heidegger* (1991) y *Ética y utopía en el mundo occidental* (1996).

Valeriano Bozal nació en Madrid en 1940, es doctor en estética y catedrático de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid. Entre sus obras cabe destacar *Necesidad de la ironía* (1999), *El gusto* (1996, 1999) *Pinturas negra de Goya* (1997) y *Johannes Vermeer de Delft* (2002). Es también editor de *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (1996, 2000).

Ticio Escobar (Asunción, Paraguay, 1947). Es especialista en Crítica cultural, director de la colección de Arte Indígena del Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro de Asunción y asesor del Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo y autor de *El mito del arte y el mito del pueblo* (1986), *La belleza de los otros (arte indígena del Paraguay)* (1993) y *La maldición de Nemur. Sobre mito, arte y ritual indígena* (1999).

Francisco José León Tello. Nacido en Bujalance, Córdoba en 1924, es especialista en estética e historia de la música, ha sido director del Conservatorio Superior de Música de Valencia y actualmente es catedrático emérito de la Universidad Complutense. Entre sus publicaciones más importantes figuran: *Estudios de Historia de la Teoría musical* (1991), *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII* (1974), *Tratadistas españoles de las artes en la Italia del siglo XVIII* (1981) y *Teoría y estética de la música* (1988).

Jesús Martín-Barbero, nació en Ávila, España, en 1937 y reside en Colombia desde 1963. Es especialista en estética y filosofía del lenguaje y uno de los más destacados teóricos de la comunicación y cambios sociales. Es autor de *De los medios a las mediaciones* (1981), *Procesos de comunicación y matrices de cultura* (1989), *Televisión y melodrama* (1992) y, junto con German Rey de *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva* (1999).

Estela Ocampo. Nacida en Buenos Aires en 1950. Profesora titular de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, es especialista en historia del arte y actualmente se dedica a la teoría del arte especialmente en el campo de las culturas no occidentales. Es autora de *El Impresionismo* (1981), *Apolo y la Máscara* (1985), *Teorías del Arte* (1991), *El arte precolombino de América del Sur (I)* (1999) y *El arte precolombino de México (II)* (2000).

Elena Oliveras nació en Villa Ángela, Chaco, Argentina, en 1942. Especialista en estética e historia del arte y crítica de cine, investigadora del Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano, es profesora titular de la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado *El arte cinético* (1973), *La metáfora en el arte* (1993) y *La levedad del límite* (2000).

Pablo Oyarzún Robles nació en Santiago de Chile en 1950. Es profesor de las Facultades de Filosofía y Humanidades y de Facultad de Artes de la Universidad de Chile y profesor en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Especialista en metafísica, ética y estética. Ha publicado *El dedo de Diógenes* (1996), *De lenguaje, historia y poder* (1999), *Arte, visualidad e historia* (2000), *Anestética del Ready-Made* (2000) y *La desrazón de lo moderno* (2001), además de traducciones de Kant, Benjamín, Celan, Swift y Baudelaire.

Francisca Pérez Carreño (Madrid, 1961). Es profesora titular de Estética y Teoría de las Artes en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Murcia. Sus áreas de especialización son Estética Contemporánea, Teoría de la imagen y Teorías contemporáneas del arte. Ha publicado *Los placeres del parecido. Icono y representación* (1988), *Artemisa Gentileschi* (1994), *John Constable* (1994) y ha colaborado con Valeriano Bozal en *Historia de las Ideas Estéticas y las Teorías artísticas contemporáneas* (1996 y 1999).

Mario A. Presas (Concepción del Uruguay, Entre Rios, Argentina, 1933). Desarrolla su labor docente en la Universidad Nacional de La Plata, pertenece al CONICET y es miembro del Centro de Investigaciones Filosóficas de Buenos Aires. Está especializado en estética, hermenéutica y fenomenología. Ha publicado *La verdad de la Ficción* (1997), *La identidad narrativa* (1995), *Arte y Saber*, en RLF, XXV/1 (1999) y *Problemas metafísicos en la fenomenologia de Husserl*, en el vol. 17 de la EIAF (1998).

Sergio Hernán Rojas Contreras (Antofagasta, Chile, 1960). Especialista en estética y teoría de la subjetividad, es director de la Escuela de Filosofía de la Universidad Arcis en Santiago de Chile y académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Autor de numerosos ensayos y artículos sobre teoría de la subjetividad, pensamiento crítico, filosofía de lo moderno, estética y análisis literario, ha publicado recientemente (2002) el libro *Materiales para una historia de la subjetividad*; es autor además, de dos libros de próxima publicación: *Imaginar la materia* (ensayos de filosofía y estética) y *Las obras y sus relatos* (recopilación de textos sobre artes visuales).

Xavier Rubert de Ventós (Barcelona 1939). Profesor de estética en la Universidad de Barcelona y en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Especialista en estética y reconocido ensayista, sus principales obras son, *El Arte Ensimismado* (1963), *La Estética y sus herejías* (1980), *Teoría de la sensibilidad* (1989), *Ética sin atributos* (1996) y *Crítica de la modernidad* (1998).

David Sobrevilla (Huánuco, Perú, 1938). Profesor de la Universidad de Lima. Sus áreas de trabajo y especialización son la estética, la filosofía práctica, historia de las ideas en el Perú y Latinoamérica, filosofía de la cultura y literatura peruana y latinoamericana. Autor de *Estética de la Antigüedad* (1981), *Repensando la tradición occidental* (1986), *Repensando la tradición nacional, 2 vols.* (1988/89), *Repensando la tradición de Nuestra América* (1999).

Gerard Vilar Roca nació en Barcelona en 1954. Especializado en estética y teoría de las artes, es profesor en el Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona. Sus principales publicaciones son *Les cuites de l'home actiu* (1990), *La razón insatisfecha* (1999), *El desorden estético* (2001), ha colaborado con Valeriano Bozal en *Historia de las Ideas Estéticas y las Teorías artísticas contemporáneas* (1996 y 1999) y con María Herrera en *Teorías de la interpretación* (1998).

Ramón Xirau (Barcelona, 1924). Llegó a México en 1939. Después de más de cincuenta años de docencia, actualmente es investigador emérito del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM. Filósofo y poeta, posee innumerables premios y distinciones y ha sido profesor visitante en

múltiples universidades. Entre sus obras cabe destacar *Introducción a la historia de la Filosofía* (1964, 10 ediciones), *Entre ídolos y dioses. Tres ensayos sobre Hegel* (1980), *Ortega y Gasset. Razón histórica* (1983), *Cuatro filósofos y lo sagrado* (1986).

José A. Zamora (Murcia, 1956). Especialista en filosofía de la religión, estética y filosofía moral, desarrolla su trabajo docente e investigador en el Instituto Teológico de Murcia, adscrito a la Universidad Pontificia de Salamanca y colabora con el Instituto de Filosofía del CSIC. Sus publicaciones más importantes son, *Krise-Kritik-Erinnerung. Ein politisch-theologischer Versuch über das Denken Adornos im Horizont der Krise der Moderne* (1995), *Religiâo apos o seu final: Adorno versus Habermas* (1996), *Neoliberalismo y Teodicea. Sobre los intrincados caminos de la razón apologética moderna* (1997) y *Radicalizar la democracia. Sociedad civil, movimientos sociales e identidad religiosa* (2001).